كلمة قوافل

حرصنا في «قـوافل» منذ البدء على تبني فكرة المحاور، رغبة منا في تناول قضية معينة أو جنس أدبي محدد، بالبحث والتحليل الموسع، وإضاءة الجوانب المختلفة للمحور من خلال وجهات نظر متعددة، وهكذا كان محور الشعر السعودي ثم النقد، والمرأة والكتابة. والتجربة القصصية في المملكة، والمسرح.

وهنا نحن في هذه المرة نجعل من الرواية في المملكة مركزاً للاهتمام والدراسة. وعندما نُعيد صياغة سؤال الرواية إنما ننطلق من حقيقة تاريخية مؤداها أن هناك أكثر من ستين عاماً تفصل بين صدور «التوأمان» عام ١٩٣٠م، وصدور «الموت يمر من هنا»،

و «العصفورية»، ومع ذلك فإن الناتج الروائي لا يزال قليلاً مقارنة بهذه الفترة الزمنية الطويلة، وشيوع الفن الروائي وتطوره عربياً وعالمياً.

لقد حملنا سؤال الرواية (واقعها ومستقبلها في المملكة) إلى عددٍ من الكتاب والنقاد مثل إبراهيم الناصر الحميدان، وعصام خوقير، وعبدالعزيز المشري، ومحمد صالح الشنطي، فبدا وكأن هناك إجماعاً على أن حجم الرواية في المملكة أقل بكثير مما يُتوقع، إذا أخذنا في الاعتبار المكانة التي وصلت إليها فنون أخرى، كالشعر، والقصة القصيرة، والنقد الأدبي.

وإذا كان الخوقير والشنطي متفائلين بالمستقبل وبالمواهب المذخورة في أجنة هذه الأرض، فإن الحميدان والمشري تحدثا بشيء من الصراحة عن عوائق ازدهار الفن الروائي في المملكة، مثل نظرة المجتمع لهذا النوع من الأدب الذي يصور حياتنا بكل ما تحفل به من تفاعل، وعدم تقبل المجتمع لهذا اللون الإبداعي الذي يشيع التفاصيل ويصف بعض مظاهر العلاقات الاجتماعية التي يحرص الأفراد على كتمانها، وقد أدى هذا - في نظر الحميدان - إلى غياب المرأة عن التمثيل الحقيقي في الرواية، بحكم حساسية موقعها ووضعها الاجتماعي، ويرى الحميدان أنه لا يوجد مجتمع كامل الفضائل، لذا فإنه لا يجب أن يكون هناك ما نتحسس منه في كتابة الرواية.

ولعلنا نقول هنا، ما أشبه الحاضر بالماضي. فهذا أحمد السباعي أحد أبرز رواد الأدب والكتابة في المملكة، وأحد أوائل المجربين في حقل الرواية، يتحدث عن شيء كهذا، فيصف البيئة بالمحافظة، فيقول: «وكنت أحد المتحمسين لقضايانا الاجتماعية، أتمنى لو استطعت أن أفرغ كل ما يدور في رأسي من أفكار شابة، وأن أذيبها حروفاً مقروءة.. ولكن البيئة لا تميل لمثل هذا الشطط، فقد عاشت محافظة بكل ما في هذا المعنى،

وهي تأبى عليك إلاّ أن تعيش رزيناً »[١]، ويُعلق الدكتور منصور الحازمي على كلام السباعي قائلاً: «ومع أن السباعي إنما يتحدث عن البيئة المكية في فترة مابين الحربين، إلاّ أن الطابع العام لسلوكنا الاجتماعي لا يزال، حتى اليوم، هو الرزانة والمحافظة»[٢].

ولا ندري إن كان يجب أن نعلق الأمور كلها على قضية «المحافظة» دون أن ننظر في أسباب أخرى، فنحن مجتمع يفترض فيه أن يكون محافظاً عندما يتعلق الأمر بما يمس الدين الإسلامي أو قواعده الصحيحة الثابتة، ولكننا أصبحنا نبالغ كثيراً في التذرع بصفة «المحافظة»، هذه التي أصبحت حجة مشاعة على كل لسان، وأداة تثبيط وردع للمبدعين، دون أن نملك مقياساً علمياً واحداً يكشف لنا درجة تمكنها في المجتمع، ونسبة تمثيلها لتوجهاته وتفكيره.

أما عبدالعزيز المشري فيرى أن المناخ الروائي يجب أن يكون خالياً من عنصرية الفصل بين الذكر والأنثى، فالعنصر الإنساني الذي يتحقق في وجود إمرأة يكاد يكون غائباً أو مغيباً، على حد تعبير المشري الذي يُلح – من ناحية أخرى– على أن يكون لنا صفة اجتماعية محددة بعوامل معيشية إنتاجية تؤكد وجود سحنة للتشكيل الاجتماعي، وانتمائية تؤكد ضرورة العلاقة بين المكان والإنسان والأرض والمهنة والحرفة، كما أن نقطة الانطلاق – في الرواية– يجب أن تبدأ – في نظر المشري– من مرحلة ما قبل التحول الذي غيّر ملامح القرية وطمس معالمها.

ولعله من قبيل الصدفة أن تأتي دراسة الدكتور أحمد قطرية، في هذا العدد لترصد هذا التوجه في أعمال المشري، وفي رواية «ريح الكادي» تحديداً.

إن للرواية في المملكة هموماً كثيرة تبدأ ولا تنتهي، حاولنا أن نطرحها هنا من خلال الشهادات والدراسات لعلها تسهم في إثارة المزيد من الأسئلة حول واقع الرواية ومستقبلها

في المملكة، وكالعادة، فقد تركنا مساحة حرة لبعض الدراسات خارج المحور لإضفاء تنوع على مواد العدد، وضم باب «متابعات» لأول مرة ترجمة لمراجعات غربية لإصدارات عربية، كما توقفت «قوافلنا» عند نصوص شعرية وقصصية لكتاب من خارج المملكة، يسعدنا أن نتواصل معهم، ولكننا أيضاً نؤكد عليهم ألاّ يرسلوا إلينا سوى النصوص التي لم يسبق نشرها أو إرسالها إلى مطبوعات أخرى والسلام عليكم.

هيئة التحرير

---

(١) (٢) منصور الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث ص٧١، ٧٢

علوم حديثة في فن التمثيل

* كمال الدين عيد

إن أشد ما يؤلم في تعلم الفنون المسرحية في الوطن العربي، هو هذه الجهالة التي تُسيطر على تدريس علوم حديثة - ومن الذهن مباشرة - دون الرجوع إلى مصادرها الأساسية والفكرية.. أو حتى نظريات وفلسفة هذه العلوم.

فما هي هذه العلوم يا تُرى؟

المقصود بهذه الدراسة، هي العلوم الجديدة التي دخلت حديثاً منذ أقل من عشر سنوات في التعليم الفني الأكاديمي. وأعني بها علوم المايم Mime، البانتومايم Pantomime، الارتجال Improvisa Tion. فقد لاحظت على مستوى الوطن العربي غياب المنهج النظري والفكري في هذه العلوم التي قامت للتطبيق على نظرياتها العديدة. وحتى يتصدى للظاهرة واحد من المخلصين، كان لابد من هذه الدراسة.

أولاً: فن المايم JOHANN JAKOB ENGEL, MIME

رغم حداثة العلم، إلاّ أن بداياته تعود إلى الألماني يوهان ياكوب أنجل، أول الباحثين في علم وفن المايم، بكتابه الذي أصدره في نهايات القرن الثامن عشر الميلادي (١٧٨٥م) بعنوان (أفكار حول تقنيات فن المايم)IDEEN ZU EINER MIMIK مُقعداً فيه أربعة أساسات نظرية لهذا الفن. ونظراً لتاريخية الكتاب فقد أعاد الألماني كلاجس KLAGES طباعة هذه الأساسات لأهميتها البالغة في كتاب حديث عنوانه (علم التعبير) VISSENSCHAFT VOM AUSDRUK والأساسات الأربعة هي:

١- يعني فن المايم التعبير عن صور حقيقية أو صور متخيلة في قوة فارقة.. بمعنى التفكير في قيمة سامية رفيعة، ثم الشدّ من الجسم ليُعبر هو الآخر عن هذه القيمة.

٢- هذه المهمة - من وجهة نظر فنان المايم - تتطلب السرعة، والهمة، والقوة، والنعومة أيضاً. كما تتطلب متناقضاتها في بعض المواقف، مثل الإبطاء، التكاسل، الضعف، والخشونة.

٣- الاعتناء بقاعدة التناظر ANALOGY

بمعنى أن تكون المحركات الخارجية MOTIVES التي تعامل معها فنان المايم من الخارج، مناسبة ومنسجمة مع المحركات الداخلية.. أي أن يتوافق الجسد في تعامله مع الروح (أحاسيس الوجدان). فانسيابية الأفكار الداخلية وحريتها وبساطتها تؤهل فنان المايم لسرعة العرض والحركة المفهومة والحرية في الانطلاق، والعكس بالعكس. فإذا كانت الأفكار الداخلية معقدة أو غير مرتبة، فإن التحقيق في تطبيقات فن المايم يكون مشوشاً، مضطرباً، بطيء الحركة.

٤- التفريق بين التعبيرين المتَشابهين.

والمقصود هو استبيان حقيقة تعبير المايم، والتعبير الناشز المسمى بنسخ المايم (أي صورة مزيفة منه COPY. ولعل تشابه التعبيرين يعود إلى أن التقنية القديمة لفن المايم تكاد تعني ترجمة لعلم الفراسةPHYSIOGNOMY باعتباره العلم الذي يفصح عن ملامح الوجه وأساريره، وعلى الخصوص في إفصاحه عن المزاج MOOD، والخلق، أو عن

صفات باطنية تتجلى خارجياً.. ومن هنا يكون التقليد سهلاً. فالعادة أن يكون الرجل الفخور مشتد القامة، والرجل المنكسر منحنيها.

وعلى ما تقدم، نرى أن فلسفة أنجل النظرية تعتمد في هذا الأساس الرابع تحديداً على نظرية الإغريقي أرسطو التي تقول «بأن المحاكاة هي الأساس في الفن».ومع ذلك، فإن تاريخ فن المايم لم يعدم معارضات لهذه الفلسفة النظرية الأرسطية الأنجلية (نسبة إلى أنجل)، بعد أن جاء الفرنسي إيتين داكروETIENNE DECROUX في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي ودحض الفكرة النظرية القديمة، مستبدلاً إياها بتعبير (الهدف AIM) في فن المايم. ثم موزعاً هذا الهدف على عنصرين رئيسيين أطلق عليهما (المدرك الحسي) OBJECTIVE، (المقاومة) RESISTENCE. ففي الهدف المايمي يرتكز العنصر الأول على العنصر الثاني. وبدخول نظرية المايم على يد داكرو في العصر الحديث تطور فن المايم، إذ جعل الأساس المادي في النظرية يعتمد على الرياضة الجمنازية GYMNASTICS بهدف تقوية الأجسام وترويض العضلات (وهي نفس الفكرة القديمة في فن البانتومايم عند المسرح الصيني في أوبرات بكين). بل لعلها تعود إلى قديم أصلها في العصر الروماني.

وفي العصر الحديث يُغري تطوير الفكرة إلى كل من الفرنسيين جان لوي بارو J.L. Barrault، مارسيل مارسو M. Marceau، جان سوبيران J. Sobeyran، تلاميذ داكرو في فن المايم.

أخذ التطوير على عاتقه تقسيمات علمية تتناسب مع عصر العلوم الذي نحيا على ظهرانيه. وقد تأكدت قواعد (فن المايم) عصرياً على ثلاثة عناصر رئيسية تنطلق منها كل التطبيقات. وهذه الأسس النظرية هي:

أ- الحركة MOVEMENT

ب- الوضع الجسماني (الموقف) ATTITUDE

جـ- المُحرك MOTIVE

وهي نفسها.. العرض المايمي الناجح.

ثانياً: فن البانتومايم PANTOMIME

فرق شاسع بين فنَّي المايم، البانتومايم.. وبصورة قاطعة. وهو ما يخفى للأسف على الكثيرين من المشتغلين بالفنون التعبيرية.

يرتكز الأول (المايم) على التقليد أو المحاكاة الأرسطوطالية، تاريخياً.. يختلف البانتومايم في النشأة والجوهر.. وبينما يعتمد المايم على الإشارات الجسمانية والتمثيل بالجسد، وبالصمت عادة. يدخل الحوار وتدخل العبارات الكلامية قاطعة في فن البانتومايم. كما يستعمل البانتومايم عنصر الموسيقى، بينما لا نجد لها أثراً أو إشارة في عروض المايم، إلاّ في حالات الخلط الجاهلة.

إن أهم المقارنات بين الفنيْن القريبين، هو الحدث الدرامي الذي يتواجد كأحد فرعين أساسيين في فن البانتومايم. وهو مانراه في فرق مسرحية أوروبية تختص بهذا الفن داخل عروض مستقلة كاملة لساعتين أو تزيد. ولا شك أن كوميديا الفن (الكوميديا دي لارتي) COMMEDIA DELL'ARTE الإيطالية قد أفسحت مجالاً واسعاً للبانتومايم في نهاية القرن السادس عشر الميلادي (لكن بطريقة غير علمية). كما دخل نفس الفن – وبصورة واسعة الانتشار – إلى مسارح المنصة في أسواق باريس، وإلى فن الباليه الذي كان قد بدأ اشعاعاته في نفس القرن السادس عشر الميلادي نفسه.. وفي نهايته على وجه التحديد.

يُشير الألماني كارل جنتر سيمون KARL GUNTER SIMON في مؤلفه المعنون (بانتومايم PANTOMIME الذي صدر في ميونيخ عام ١٩٦٠م، إلى جهود الفرنسي جان جاسبار دوبرو JEAN GASPARD DEBUREAU (التشيكي الأصل) ١٧٩٦/٧/٣١-١٨٤٦/٦/١٧م. وإلى بداياته البهلوانية التي اشتهر فيها بدور المهرج LOWN مستلهماً منها شخصية (بيروت) PIERROT المعروفة في تاريخ البانتومايم. وهي الشخصية التي ظل يمثلها منذ عام ١٨٢٦م، حتى وفاته، ولمدة عشرين عاماً. والتي جسّد فيها عناصر المفارقة، والفرجة بين الشعرية والجروتسك GROTESQUE والهرج، وحرب الأفكار، وحمل الهموم، والحبيب الحالم، وخائب الأمل. وهي هي نفس الشخصية التي انتقلت في القرن العشرين إلى فن البانتومايم العلمي عند أبطاله العصريين جان لوي بارو، مارسيل مارسو، مكسمليان دوبرو الابن.

عام فن البانتومايم

ونقصد به فن البانتومايم الحديث MODERN PANTOMIME، أو كما يُسمى أحياناً البانتومايم العصري. والعام الذي نشير إليه هو عام ١٩٤١م. عندما افتتح داكرو في العاصمة الفرنسية باريس مدرسته الخاصة بفن البانتومايم، ليقدم عروضاً خالصة أمام عدد قليل من النظارة شملت عروض (جراحة جمالية، الانتزاع الأخير، طريق الإنسان على الأرض). chirugie Esthetique, Derniere Conquete, Passage Des Hommes sur La Terre, ومن حسن الطالع، ففي العام التالي ١٩٤٢م الذي يتقاعد فيه داكرو عن إخراج عروض البانتومايم، يبدأ أقدر تلاميذه جان لوي بارو عام ١٩٤٣م، في تأسيس فرقة مسرحية تختص بهذا الفن الجديد علمياً في القارة الأوروبية، ثم منتقلاً بفن البانتومايم على ساحة الشاشة الكبيرة (السينما)، ليقدم أول أفلامه بعنوان (مدينة العشاق).. الذي حقق دخول فن البانتومايم إلى مجال الشعبية والانتشار، الأمر الذي شجع بارو إلى العودة إلى أصله المسرحي ليخرج، وفي ظل البانتومايم، دراما الفرنسي بول كلوريل Paul Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥م) المعنونة (الحذاء الحريري).

لقد استفاد المسرح الحديث في أوروبا من (الحركة) كأساس جديد في فن البانتومايم، باعتبارها عنصراً هاماً ومؤثراً من عناصر الإبداع الفني في المسرح المعاصر، حتى رغم عدم انتشار أفكار داكرو على مستوى أغلب مسارح القارة الأوروبية. وفي الولايات المتحدة الأمريكية استبدل الدرامي الأمريكي ثورنتون وايلدر Thornton Wilder (١٨٩٧-١٩٧٥م) هذه الحركة البانتومايمية بديلاً كاملاً عن ديكور المسرحية. بينما يعمد الألماني برتولت برخت Bertolt Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦م) إلى استعارة شكل كوميدي ملحمي يحقق له فكرة الجدلية (الديالكتيك Dialectic) في مسرحه الألماني، وفي معارضة صارخة مع منظور الأرسطوطالية.

إلاّ أن فيلم جان لوي بارو قد مهد لحدثين كبيرين في حياة البانتومايم. الأول، هو التفاف الجماهير حول هذا النوع من المسرح الجديد. والثاني، هو بدء دول أوروبية في نشر البانتومايم بين جماهيرها. ومن أبرز هذه الدول ألمانيا،

بولندا بجهود توماسافسكي Tomaszewski، وفي (تشيكو سلوفاكيا) بجهود فيالكا Fialka بينما برز الفنان المجري بارلانجي Barlanghy في بلاده.

البانتومايم في مسرح الدراما والباليه

إضافة إلى ماسبق ذكره من مؤلفين دراميين استفادوا من فن البانتومايم، وأفسحوا له مساحة واسعة مرة، ومعقولة مرة أخرى في دراماتهم (برخت، وايلدر، بارو). كما نلاحظ تصدي مصمم الرقص الفرنسي موريس بيجار متضافراً حياً مع فن الباليه Ballet، وجسده في فرقته الخاصة. الأمر الذي أضاف شكلاً ومضموناً دراميين على الباليه منذ نشأته في القرن السادس عشر الميلادي. ولعل هذه الحقيقة تبرر النجاح الساحق الذي نعمت به فرقة بيجار عالمياً. حتى صار أحد أعلام الفنانين الأوروبيين منذ أوائل ثمانينات القرن العشرين. خاصة بعد اهتمام (الاتحاد السوفييتي المنحل) روسيا على يد جالينا أولانوفا Galina Ulanova بإدخال البانتومايم في مناهج رقص البالية.

لقد اتسع هذا التيار عندما انتقل إلى مدينة (لينينجراد) سان بطرسبرج متمثلاً في افتتاح مدرسة لينينجراد للرقص الحديث التي خرّجت (راقصي بانتومايم)، سرعان ما التحقوا بمسارح كيروف Kirov، المسرح الصغير. وقد برز في الرقص البانتومايمي كل من مارينا ساميونوفا، ألكسي يارمولايف، فاهتنج تشابوكياني، ناتاليا روچينوسكايا، كونستانتين سارجيف.

Marina Szemjonova, Alekszej Jermolaiev, Vahtang Tshabukiani, Natalia Dugyinszkaia, Konsztantin Szergejev.

كما لا تخفى جهود فرقة الكسندرف Alekszandrov ولا تطويرات مويسيف Mojszejev في نشر الرقص البانتوميمي (أنشأ مويسيف في ستينيات القرن الحالي فرقة الفنون الشعبية المصرية وأشرف على تدريبها لثلاث سنوات كاملة بالقاهرة قبل أن تبدأ عرضها الأول).

إن أهم ما تميز به البانتومايم في المسرح يتلخص في النقاط التالية:

١- ميلاد الممثل الجديد

فقد اكتشف داكرو مهمة عناصر التمثيل العصري، مُعتبراً أن هذه المهمة قد تغيرت لتناسب العصر الحالي. لم يعد الممثل يقف عند شطر واحد من فن المسرح، وأعني به دوره المسرحي وما يكتنفه من إعداد للأحاسيس والانفعالات (كشخصية مسرحية فقط). فقد اقتضى الأمر، والعصر معاً ميلاد ممثل يُعنى ويعتني بكل مقوّمات الجسد والعضلات والرقص والقفز وجمال الهيئة وانسيابية الشكل على خشبة المسرح. وهو ما حمّل الممثل مهمات جديدة أخرى.

ولا يجب أن نظن أن هذا التفسير للشطرين قد انبثق هكذا من الخيال. لأنه قد استند إلى وجهة نظر فلسفية أشار إليها الفيلسوف الفرنسي دينيس ديديرو Denis Diderot (١٧١٣/١٠/٥ - ١٧٨٤/٧/٣١م) في كتابه (التناقض الظاهري) A Paradoxon عام ١٧٨٨م، والذي يُشير فيه إلى مواجهة (الفهم) الفلسفي العاقل Rational للفهم الفلسفي الرومانتيكي، نابعاً في نظرته من تأثير فن الروكوكو Rococo الذي نُطبقه في فن التمثيل المسرحي في العصر الحديث. فالممثل على خشبة المسرح لا يجب أن ينبع فقط من إدراكه أو إحساسه أو وعيه أو رقة شعوره Sensiblity في الدور المسرحي. لكن عليه أيضاً أن يعي تماماً أن إبراز الشخصية المسرحية يكتنفه شق مهم آخر.. هو العقل. وعليه أن يضع له مكاناً في عمله المسرحي، كالقلب تماماً. وأن يُوظف متطلبات هذا العقل في هدوء، لكن في قوة واندفاع مسرحيين.

وهو الأمر الذي أخذ به داكرو عندما أدخل فن البانتومايم في المسرح. فلسفتان تسيران إلى جانب بعضهما البعض داخل الدور المسرحي الواحد. وجه الانفعالات والأحاسيس من القلب والدم والداخل. ووجه جديد آخر يُمثل المعرفة العقلية والعقلانية بجنبات الدور المسرحي.. بمعنى أن يظل الممثل الإنسان مختفياً ودائم الحضور خلف الممثل الشخصية. وعلى ما تقدم، تظهر كل مكملات البانتومايم في المسرح مفهومة ومنطقية يسهل تقبلها واستحسانها.

وفي خضم البحث العلمي، تستوقفني لحظة تأمل. لكن ماهي؟ لقد ولد داكرو عام ١٨٩٨م وهو نفس العام الذي ولد فيه الدرامي برتولت برخت. عاش الاثنان في عصر

واحد. الأول في فرنسا والثاني في برلين الألمانية. ألا يمكن أن يكون برخت قد تأثر بداكرو وطريقته في البانتومايم العصري الحديث؟ أو أن يكون برخت قد اطلع على نظرية ديديرو الفلسفية؟ ذلك أنني أرى أن الشق العقلي عند داكرو ألمسه في ملحميات برخت، وفي نصوص مؤلَّفة (الأورجانون الصغير) الذي حرره عام ١٩٤٩م Kleins Organon Fur Das Theater حيث الكورس، الراوي، طريقة التمثيل القاطعة والحاجزة للانفعال، اللافتات واللوحات الكلامية والحرفية (نسبة إلى الحرف) والرقمية. وكلها عناصر تفصل المشاهد المسرحي عن الأيام والإغراق في الحدث المسرحي، ليبقى عقله هو الحكم، وهو العبرة العقلية الواحدة والوحيدة.

٢- كتاب البانتومايم للفرنسي جان سوبيران

وكما سبق الذكر، فهو أحد تلاميذ داكرو. عمل الرجل على تطوير فن البانتومايم داخل العمل المسرحي. كوّن فرقة ألمانية - فرنسية عملت على مسارح ألمانيا بصفة دائمة. ثم افتتح مدرسة لتعليم فن البانتومايم المسرحي في مدينة درسدن. كما اكتسب كثيراً من عمله مع المخرج الألماني والتر فلزنشتاين Walter Felsenstin (١٩١٠-١٩٧٠م).

يتحدث الكتاب في أهم عناوين أبوابه عن (الكلام بلا كلمات). والمؤلف يقصد (التعبير) بطبيعة الحال.. التعبير بفن البانتومايم.

ويُقسم الكتاب (فن البانتومايم العصري) إلى منهجين رئيسيين. المنهج الأول، هو (تقنية البانتومايم). والمنهج الثاني، (الارتجال الدرامي في البانتومايم). ونلاحظ هنا المزج الذي قام به سوبيران بين فن البانتومايم في المسرح، وبين فن مستقبل آخر هو الارتجال. ولا عجب في ذلك، فالمسرح فن الشمول.

أ- في المنهج الأول... التقنية:

يُحدد سوبيران افتتاحية المنهج بتعرّف ممثل البانتومايم على جسده، ثم على إمكانيات هذا الجسد (أجساد الممثلين مختلفة من حيث إيقاع حركتها، وليونتها، وخشونتها، سرعة استجابتها للحدث المسرحي البانتو ميمي...الخ).

بعدها ينتقل الفنان إلى مرحلة ثانية هامة. آلا وهي مرحلة تطوير الجسد (بعد أن عرف إمكانياته الطبيعية الإلهية) إلى وسائل بانتومامية موثوق فيها. وخاصة عندما تتقابل هذه الوسائل مع (الخارجيات) في العمل المسرحي. وأقصد بالخارجيات هنا ردود الفعل القادمة من المشاركين له في الأدوار المسرحية الأخرى. وهي ردود فعل تمثل (مقاومة) Resistence لكسل الفنان أو انفعالاته آنذاك.

وحتى يرتفع أو يعلو الفنان على هذه المشكلات التقنية، فإن عليه أن يكون مستعداً لتطويع الجسد بالليونة، وإثرائه باللدانة والطواعية، وتحميله الاسترخاء في درجاته الكثيرة المتعددة إذا اقتضى الأمر كذلك. لكن في قوة واندفاع لا يعرفان الكسل أو التراخي، بمعنى أن يضع نفسه بين شقيّ الرحى. بين العرض البانتوميمي من جهة، وبين تأثير الحدث الدرامي المسرحي من جهة أخرى.

وإذن، فنحن نرى أن الأمر في هذه الحالة لا يتوقف عند التطويع الجسدي (الجسماني)، لكنه يتعداه إلى تدريب العقل على إبراز الفكر عبر الحدث المسرحي أيضاً. وفي اختصار نقول «أن يكون الجسد تحت سيطرة الرقابة العقلية، وبعقلانية مفهومة ومعقولة. وتظل التدريبات لممثلي البانتومايم جارية، حتى تتضافر التقنية مع الفكر والعقل في اللاوعي.. أي دون انتباه لما يحدث، ودون إشغال العقل بالتفكير فيه».

ب- في المنهج الثاني.. الارتجال الدرامي

يكشف ممثل البانتومايم في هذا المنهج عن كيفية التعامل مع (اللعبة المسرحية)، ثم كيفية وطريقة الإعداد لهذا التعامل.. (وهو ما تتوقف نتيجته على مدى موهبة الممثل وفهمه ودرجة الاستيعاب عنده). يتعلم فنان البانتومايم كيفية كبح جماح أحاسيسه وتحجيم انفعالات الشخصية الحسية (القادمة من الداخل) ليضعها سليمة متوازنة وبميزان ذهبي لا يُخطئ في خدمة (الموقف الدرامي). هذه المرحلة التعليمية في التطبيق تُسمى بـ (الإحساس بالريشم).. والتعبير أحد أنواع لغة المهنة الفنية لحالة الميلاد هذه. لكن مما لا شك فيه أن هذا الميلاد عادة ما يكون مرتبطاً بكل ما تقع عليه عينا الممثل البانتوميمي

من ديكورات أو مناظر أو مُكملات مسرحية في الفراغ المسرحي من حوله. فهو إنسان في البداية والنهاية، وليس آلة جامدة لا تتأثر بما حولها من مكوّنات.

لكن، كيف يتلاءم المنهجان؟ أو لنقل هذان الضدان مع بعضهما البعض عند فن التمثيل البانتوميمي؟

يُشير سوبيران في كتابه إلى أن تدريبات الارتجال لا يجب أن تدفع الممثل إلى التفكير في ماهية الجسد. بل إن عليه أن ينسى أو يتناسى هذا الجسد، وأن يُلقي بعرض الحائط بكل ما تعلمه من تدريبات جمنستيكية. لكن عليه -أيضاً- أن يلاحظ (أفعال الجسد) وأن يُركز فيها، وأن ينسى مرة ثانية كل ما يتعلق بالأحاسيس أو الانفعالات (الداخليات).

وهو يرى أن الحصيلة السابقة من تدريبات لا تحمل أهدافاً معينة تُوصّل الممثل إلى ثراء شعوري. وأن المنهجين المتضادين - كل على حدة - يتفاعلان مرة ثانية بفعل المختزن من تدريبات، إذا ما أشعل ممثل البانتومايم العقل والفكر (أوتوماتيكياً)، أو لنقل تلقائياً، حتى يحدث الالتقاء والتطور بالفعل. ومن ثم نفهم هذا الالتقاء المشار إليه في حالة طبيعية. وذلك عندما يبدأ الممثل من ذاته (شخصيته العاقلة)، ومن لعبته المسرحية الواثق منها والموثوق بها، ومن أحاسيسه المنتقاة في دقة للمشهد المسرحي المُراد، ومن مخزون تدريباته في فن الارتجال. وكل هذه الشعيرات الفنية، ودون أن يبذل الممثل جهداً في إخراجها أو إبرازها - تصل أو هي تخرج إلينا عبر الارتجال الدرامي. وساعتها، يمكن أن نلاحظ في جانب آخر تقنية ثرية تقف على أرض خبرة فنية مدربة بأسس فنية في فن البانتومايم، ونلحظها متضافرة في الوقت ذاته مع حركات جسد مقننة في انضباط شديد. وهكذا يتناغم كل من المنهجين (التقنية والارتجال).

لقد أتى فن البانتومايم العصري بجديد حقاً عندما وظّف أكثر من فن مثل التعبير الجسدي أو التعبير الحركي ليتعامل -ووفق أسس علمية نظرية - مع فن الارتجال. جَمْعٌ نظري يقبل التطبيق العملي والمهني بيد الجسد والإحساس، وكلاهما أداة هامة من أدوات ممثل البانتومايم العصري الحديث. وهكذا نصل إلى تعبير بارو الشهير والذي أصبح الممثل المعاصر فيه (الرياضي القادر على صنع الأحاسيس) أو بمعنى آخر (الرياضي المؤثر) Athlete Affectif.

ثانياً: فن الارتجال IMPROVISATION

في مقدمة مقتضبة أقول «منذ سنوات لا تزيد على أصابع اليدين احتلت مواد الارتجال، أسس التمثيل، البانتومايم - مناهج قسم التمثيل والإخراج في أكاديمية الفنون بالقاهرة التي أتشرف بالعمل فيها كأستاذ متفرغ بعد عمر تدريسي طويل. ومنذ أربعة أعوام وضمن تعديل مناهج الدراسة جرى ضم المقررات الثلاثة السابق ذكرها بساعاتها الفعلية لتصبح مقرراً واحداً تحت اسم (تدريب الممثل). وعُهد إليّ آنذاك بتدريس المادة في قسم الأدب المسرحي والنقد نظراً لما تتصف به المادة من أساس نظري طويل، يدرسه نقاد وأدباء المسرح في المستقبل. لكنني اكتشفت - ليس في القاهرة وحدها بل في كل الوطن العربي - أن مادة تدريب الممثل يجري تدريسها في أقسام التمثيل والإخراج في صورة عملية بحتة. صحيح أن طبيعة هذه الأقسام تفرض هذه الحقيقة. لكن ماراعني وأرقني هو عدم إدراك القائمين على التدريس للأساس النظري للمقررات الثلاثة، وكلها في العصر الحديث ترتكز تماماً على نظريات علمية وفلسفية (طريقة استانسلافسكي، نظريات ديديرو، وهيجل، وكانت، وكل من أدلى بدلوه في هذه التخصصات الدقيقة تشريحاً وتوصيفاً.

فإذا مادخلت بقلمي قاطعاً في فن الارتجال، فيجدر بي أن أشرح معنى التعبير الفني منذ البداية، حتى لا نختلف عند النتائج مؤخراً. وإذن، فما هو المقصود بتعبير (الارتجال)؟.

الارتجال جانب أو مهمة من مهمات الممثل، يستعمله في شكل خاص به، دون أشكال مُسبقة، ولا تدريبات سبقت على مشهد من المشاهد في المسرح (شاهدتُ أحد تلاميذي من حملة الدكتوراة في الفنون يُدرب تلاميذه على مشهد بانتومايم عدة مرات كثيرة، كالمشهد المسرحي الحواري وأفهمته خطأ ما يفعل). لكن القاعدة السليمة في علم البانتومايم أن يبتكر الممثل وحده حواراً أو موقفاً أو مشهداً بانتومامياً بأكمله. وبعد ذلك، في المرحلة الثانية، يُقدم أو يعرض أو يمثل هذا المشهد.

إننا لا نعثر على الارتجال في كل أو طول الحياة المسرحية، لأن حدوده ضيقة في المجال المسرحي، حتى وإن اعترفنا بأنه علم مقنن في الدراسة الأكاديمية. لأنه يظل

محصوراً بين نقطتين. الأولى، هي موقف مسرحي مرتجل. والثانية، هي الشخصية Character التي تقوم بالارتجال ذاته.

وتاريخياً، فقد ظهر فن الارتجال - وفي صورة واسعة - في كوميديا الفن (الكوميديا دي لارتي) كأحد خصائص فن عصر النهضة الإيطالي. ويكفي أن أُشير هنا في اختصار إلى الإيطالي الدرامي كارلو جولدوني Carlo Goldoni (١٧٠٧/٢/٢٥-١٧٦٣/٢/٦م) الكاتب الارتجالي لمئات المسرحيات من تراجيدية وكوميدية، ليبرتو للأوبرات، أوبرات كبيرة. كما تكفي أن أثبت في هذه الدراسة شهادته حين أقلع عن كتابة درامات الارتجال التي ارتكزت على (مواقف) محددة بنى عليها الممثلون الإيطاليون في عصره مشاهد. بل ومسرحيات مرتجلة. أقول تكفي أمامنا اليوم شهادته التاريخية التي جأر فيها بالشكوى من الممثلين الذين انساقوا وراء أسلوب الارتجال، حينما بدأ في كتابة مسرحياته كنصوص مسرحية بالحوار الدرامي الذي نرى المسرحية عليه الآن. (وأقصد هذه النصوص المسرحية المطبوعة التي خلّفها لنا تاريخ المسرح العالمي). فقد دخل الممثلون إلى حيز ونطاق فن التمثيل المقنن بالحوار المسرحي بعد جهد جهيد. بعد أن كانت طريقة الارتجال الإيطالي - ومن بعدها الأوروبي - في عصر النهضة تسير على مستويين لا ثالث لهما، أو قل شكلين ارتجاليين. الأول يحدد تتابع واسترسال المواقف المسرحية Canavaccio، والثاني يُحدد الشخصيات الرئيسية الدائمة على خشبة المسرح Tipi Fissi. وبين هذين المستويين أو الشكلين تتابع الحوار وتتابعت اللعبة المسرحية (التمثيل الارتجالي الذي ظل لأكثر من قرنين من الزمان سائداً في مسارح أوروبا بعد انتقاله إليها من الإيطاليين).

وفي مرحلة ثانية، ابتُدعت طريقة ثانية للارتجال حتى لا يسأم المرتجلون الشكلين السابق الإشارة إليهما (مع أنه في اعتقادي أن الحرية التي كانوا ينعمون بها - وأقصد بها حرية اختيار المشاهد أو ألفاظ التعبير - لن تُوصلهم إلى سأم أو روتينية).

تمثلت طريقة المرحلة الثانية، وفي وقت متأخر من عصر النهضة عندما أصر كتاب الدراما على نصوص ثابتة محررة ومكتوبة (كما عند كارلو جولدوني). فكان يُسمح للممثلين - رغم النص المكتوب وداخل زمن العرض المسرحي- بتعديل بعض العبارات والكلمات،

أو بتكملة الحوار المسرحي بإضافات (بهلوانية). وأحياناً باستبدال العبارات المكتوبة بعبارات أخرى.. خاصة عندما ينسى الممثل دوره، أو في حالات عدم الحفظ التام، أو عندما يُغيّر ممثل آخر من حواره المنصوص عليه إلى حوار ارتجالي جديد ومفاجئ.. ومتى؟ ساعة جريان العرض المسرحي.

وأحياناً أخرى، كان يحدث الارتجال حينما يعنّ لممثل أن يُضيف - وبالارتجال- أهدافاً أو غمزات أو لسعات اجتماعية أو لمزات سياسية أو فكاهية، وبخاصة إذا ما كانت نقدية. أما المقدم للعرض أو الراوي أو المعل أحياناً على الحدث، فقد كان حواره مرتجلاً، فهو يتمتع بمساحة واسعة عريضة في فن الارتجال.

وكما سبق الإشارة، فقد استفحل فن الارتجال وآمره بعد كوميديا الفن في مسارح القارة الأوروبية لمائتي عام وتزيد، بما مثّل للارتجال تاريخاً طويلاً ومتنوعاً في تاريخ المسرح العالمي، وعمراً مديداً لشخصيات نمطية مثل أتيلانا Atellana في كوميديا الفن، الهانزفور شتياروين في مسرح الارتجال الألماني Hanswurstiad، ممثلو الأسواق في فرنسا. وكان طبيعياً بعد ذلك أن تتغير بعد مائتي عام من الارتجال السائد طريقه فن التمثيل المسرحي (تأليفاً وأداءً تمثيلياً)، فيأتي القرن الثامن عشر الميلادي بكارلو جولدوني الإيطالي، يوهان كريستوف جوتشد الألماني Johann Christoph Gottsched (٢/٢/١٧٠٠ - ١٢/١٢/١٧٦٦م ليُحررا الدراما الأوروبية من أعاصير الارتجال بكل أنواعه المجنونة والمطلقة في درامات ذات طعم خاص وذوق سام متقد، حتى تحقق الانتصار.

* * *

الارتجال كفن مدرسي

ومع كل ما تقدم، فلا نزال نعتبر الارتجال مادة صالحة للتعبير والتعليم الفني الأكاديمي. ينهل منها طالب الفن كثيراً من القواعد والخبرة العملية التي تُساعده على استيعاب الدور في المسرح. فما هي أهداف هذه المادة الجديدة التي سعت جامعات وكليات علوم إنسانية وأكاديميات فنية إلى إدخالها مواد الدراسة الفنية المتقدمة؟

١- الهدف الأول: الاكتشاف

يُشير المخرج الفرنسي چان لوي بارو في كتابه (أفكار عن المسرح) إلى العبارة التالية: «الإنسان في سعيه على أرض المهنة (يقصد فنان المسرح) يظل صورة مُصغرة من العالم Microcosm (عالم صغير) هو الأنا الخاصة أو أنا الذات. ولهذه الأنا الخاصة إشعاعات ضوئية سرية تنعكس عادة عليه من العالم الأكبر (الكون) Macrocosm. والاكتشاف الذي أرنو وأقصد إليه عند فنان الارتجال الدرامي، هو أن الارتجال هنا – وهو أسمى أنواع الارتجال – يفرض بالضرورة على الفنان أن يكتشف من جديد كيفية توليد (الصورة الحسّية)، وإعلان وظيفة الإنسان أو الشخصية الارتجالية في عالم الارتجال. حتى يتعلم – وبالثقة كل الثقة – أن يضع (الفهم) أساساً لوظيفة الفنان المرتجل. وحتى يكشف عن هذا الفهم (العقلي)، فإنه يجب عليه أن يراجع ما يلي.. مارا بالخطوات العلمية والفلسفية التالية:–

أ- اكتشاف شخصيته الذاتية.

ب- إدخال عنصر المعرفة في بوتقة التحضير للمشهد الارتجالي المنتظر.

ج- يجري اكتشاف الشخصية الذاتية عبر معرفة عقلية سليمة وصحيحة دون تزييف أو تذويق أو إضافات وهمية ملفقة.

د- شرط إعادة التذكر.

وأعني به شريط الحياة منذ الصغر، وفي كل مراحل الحياة. وهو ما من شأنه الوصول إلى (صورة إحياء) نظيفة، وجاهزة للاستعمال المسرحي كإجراء تنشيطي لفنان الارتجال. والمقصود بالتنشيطية هنا عمليات الاسترجاع عند العقل.

هـ- من الطبيعي أن تصحب هذه العمليات تقنيات جمنستيكية للجسم. وأن تسير هذه التمرينات في انتظام شبه يومي إن أمكن. فالرياضة عامل من عوامل إيقاظ الروح والفكر والشريط الحياتي أيضاً.

و- أن يكون المرتجل على وعي بكل هذه المقدمات. ليحفظها في اللاشعور الذي يبدأ

في العمل الفني، عندما يبدأ المشهد المسرحي المُرتجل، بعيداً عن مضمون التدريبات، وأشكال التقنية الجسدية.

هكذا يمكن أن تُبنى وتتطور الشخصية بعمليات تلو عمليات من الاكتشاف.

٢- الهدف الثاني: معنى الشخصية

ماهي الشخصية في الارتجال؟

إنها نحن.. إنها الذات الحالية الآنية.. كيف كانت؟ وماذا تفعل؟ وماذا فعلت؟ وهي هي كل ما نستطيع عمله أو القيام به من تصرفات وسلوكيات.. إنها (الأنا) التي تستمر وستستمر في أداء عملها إلى ما لا نهاية (حتى لحظة الموت بطبيعة الحال). وهي لا تظل على حالها أبداً. لكن المعرفة تلو المعرفة تزيدها ثقلاً وثراء وتجربة حياتية متطورة.

لكن هذه الشخصية تتمتع بعالمين يُسيطران عليها على الدوام، مثل الشهيق والزفير حتى تحيا. وهما العالمان الداخلي والخارجي. أنا الداخل، وأنا الخارج، وبينهما كثير وعديد من النزاعات والمتناقضات. فالعالم الداخلي المستند على موروثات الماضي ومخزون العُمر يمثل أنا الداخل ولا يمكن إهماله في عمليات التأثير، لأنه يحوط بالإنسان ويلف حوله في دوران مستمر يقظ. بينما العالم الخارجي (أنا الخارج) يُضيف بأحداثه وجديده إضافات متنوعة من أحداث يومية تجري، وتدخل بالضرورة إلى داخل النفس البشرية، تلفها فلا تستطيع منها فكاكاً.

على ذلك تبدو الشخصية في الارتجال نتيجة عوامل انطباعية تسير جنباً إلى جنب مع تذكر الماضي وشريطه المُركز. الأمر الذي يُثري من قوة التذكر، ويكوّن ملكة الخيال اليقظ. وكلا الاثنين عنصر هام في حالةَ الارتجال الدرامي.

والإنسان المرتجل ليس شيئاً ساكناً Inactive ، ولا هو غير فعّال أو غير مستخدم. لكنه التصرف والحدث دوماً. والحدث هو فعل أو رد أو حتى حرب. فالحروب أحداث هائلة ومهولة في الوقت ذاته. ويبقى الإنسان هو مشعل الحروب، وهو الرد أو الفعل.. بالايجاب أو بالسلب، بالموافقة أو بغير الموافقة، بالمطابقة أو بعدمها.

إذن، يبقى فعل الإنسان إزاء هذه الحالة متأرجحاً بين حالات ثلاث تُكوِّن رأيه الذي اختاره بالفعل أو الحدث. وهذه الحالات هي:

١- الحالة الموضوعية Objective وهي حالة تتميز عن حالة الخبرة الذاتية.

٢- الحالة الذاتية Subjective وهي حالة وهمية بذاتية غير موضوعية.

٣- الحالة المتخيلة Imaginative وهي حالة صورة Image أو انطباعة ذهنية. وهي عادة ما تكون خيالية أو من مبتكرات الخيال Fancy.

إن كل إنسان في الحياة وكل شخصية ارتجالية بالتبعية تتعرض لهذه الأفعال من جانبها.

إن أهداف فن الارتجال، نظرياً وعملياً، قد عالجها دراميون وعلماء نفس وفلاسفة ومخرجون وتربويون فنّدوا المادة العلمية الحديثة في أبواب وفصول واسعة من مؤلفاتهم تشمل الموضوعات النظرية والعملية التالية:

- الذات والعالم الخارجي.
- وقائع الارتجال الدرامي ظروفاً وأحوالاً.
- علاقة فن المايم بالجمهور.
- علاقات متبادلة في فن الارتجال.
- الحواس الخمس (ارتجالياً).
- الحاسة السادسة.
- الغلاف الجوي لعملية الارتجال.
- إيقاع الحالة النفسية للإنسان.
- المزاج والحالة النفسية ساعة الارتجال.
- الحالة.. والحالة النفسية.
- علاقات بين الارتجال والحالة النفسية.
- إيقاع مكان تمثيل الارتجال.
- حجم ومساحة فن المايم على خشبة مسرح الارتجال.
- التقدم والتواصل.

- إيقاع الزمن.
- الارتجال المزدوج.
- موضوعات للارتجال.

هذه الموضوعات هي أهم حصيلة دراسات الارتجال، كدراسات أكاديمية تركتها لنا المدرستان الفرنسية والألمانية. وفي العصر الآني نعثر على دراسات علمية أخرى لتقعيد علم الارتجال في كتاب (الدليل إلى الارتجال) Gide To Improvisation تأليف الإنجليزيين رونالد جيمس، و بيتر وليامز.

Ronald James, Peter Willams. صدر الكتاب حتى اليوم في خمس طبعات، ثم أُعيد طبعه طبعة خاصة بمطبعة كمبل Kemble Press في أوكسن Oxon ببريطانيا. والمؤلف الأول رونالد جيمس عمل خبيراً دراميا ومستشاراً دراميا للالقاء والدراما في ها مبشير Hampshire ثم أستاذاً للارتجال في المدرسة العليا للموسيقى والدراما بانجلترا Guildhall school of Mwsic And Drama .

أما المؤلف المشترك الثاني بيتر وليامز، فقد عمل في جامعة ويلز. The University of Wales، وفي المدرسة المركزية للإلقاء والدراما The Central School of speech and Drama ثم مديراً للمركز الدرامي في باسنجستوك Basingstoke، وظل مستشاراً لمدارس عُليا في الدراما حتى وفاته في عام ١٩٨٣م.

إلاّ أنني أُشير هنا إلى كتاب الإنجليزي كيث جونستون Keith Johnstone بعنوان (الارتجال والمسرح) Improvisation and the theatre كان ضمن دراساتي للإخراج المسرحي في أكاديمية الفنون المسرحية المجربة (ترجمته أكاديمية الفنون بالقاهرة ترجمة أمينة مفيدة)وهو من أغنى الثروات الفنية في عالم وفن الارتجال. وقد صدرت منه عدة طبعات بعد نفاذه بالانجلزية. ولا عجب في ذلك. فالمؤلف المستر جونستون شغل منصب مدير المسرح الملكي البريطاني (مسرح البلاط) The Royal Court Theatre

فضلاً عن كونه أستاذاً لعلم الاتجال في الجامعات البريطانية العريقة.

فإذا أضفت إلى ما ذكرته كتابات كل من المسرحيين بارو، استانسلافسكي، داكرو، ما رسو، روبرو، وعشرات من الحقائق النظرية، أجدني مضطراً للعودة إلى بداية هذه

الدراسة لأوجّه النصح إلى مدرسي هذه العلوم الجديدة التي تستند في كل مجالاتها العملية إلى الأساس الفكري والنظري الذي كتب فيه وانتهجه معلمون أوروبون جاوزوا نصف القرن بحثاً وتقنيناً وتدريساً في بريطانيا وفرنسا وألمانيا، ودفعوا للمكتبة العلمية بكتب ومؤلفات ذكرنا بعضاً منها في هذه الدراسة المتواضعة. وحتى لا أكون متجنياً على الصغار والبادئين في تدريس علم البانتومايم سأذكر واقعة بعينها.

فأثناء اختبارات طلاب هذه المادة التي حاولت تغيير طرقها الخاطئة في أحد المعاهد كان لابد من البدء من نقطة الألف، ومن البداية من كتاب كيث جونستون، وهو ما استساغه الطلاب والطالبات في حينه. وأثناء اختبار مادة الارتجال، وحسب مادرستهم، بدا كل منهم مرتجلاً. لكن حدث أن أفاض طالب مرتجل من عندياته بلهجته ذاكراً مثلاً خارجاً عن احترام الكلمة المرتجلة. وفوجئت بأن انبرى عضو اللجنة ثائراً كيف ينطق الممتحن بهذه العبارة، وأرجعت الزميل الممتحن إلى أساس وقواعد المادة، حتى فهم حقيقتها وطبيعتها. وفي نفس المعهد كان تلميذي - الذي سبق ذكره - يعترض على المنهج الأوروبي، لأنه هو الآخر لم يكن يدري شيئاً عن المنهج أو أصول مادة الارتجال. ومن هنا يجيء تحذيري، أمام ما أفرزته هذه المادة، وغيرها من مواد جديدة.

ولعل حادثة الاختبار هذه تُرجعني إلى مشكلة في العلم عامة تتفشى في الوطن العربي قاطبة. ألا وهي الظن بأن الحصول على درجة علمية في فرع من فروع المعرفة يُعطي حامل الدرجة على الإحساس الخاطئ والمقوت بأنه وصل إلى الغاية وإلى قمة وسطح العلم، فيكف عن البحث والتطور. هذه آفة يجب الاغتراب عنها، حتى لا يركبنا غرور الإنسان، وتمضي الأيام والسنون ونحن نسير في وضعية محلك سر، نُموّه بوقفتنا هذه على طلاب وأجيال قادمة، بينما العالم من حولنا يتقدم كل لحظة وأخرى، خاصة في فنون التعبير.

إننا مطالبون بالبحث حتى اللحد، وبالاطلاع على حولنا من معلمات ودراسات، كلٌ فيما يخص ميدانه وعالمه، إرضاءً لضميرنا مرة، ولقدسية البحث العلمي والتقدم مرة ثانية، أمام الله سبحانه وتعالى وأمام أنفسنا.

لغة الرواية ونقاد الواقعية

* أحمد الهواري

المقياس العام الذي ارتضاه نقاد الموقف الواقعي هو ملاءمة اللغة للموضوع. فاللغة الفصحى إذا صلحت في التعبير عن المعاني الفلسفية أوالفكرية فإنها قد لا تبدو طبيعة مع الموضوعات التي تُعالج قضايا الشرائح الدنيا للمجتمع. وهذا في جوهره يرد إلى تصورهم لطبيعة العمل الفني القائم على الوحدة بين الصياغة والمضمون، أو الشكل والمحتوى. وإلى هذه الوحدة يمكن تفسير الأسس الفنية التي يستند إليها هؤلاء النقاد في موقفهم من لغة الحوار في الرواية. ومن هنا نضع أيدينا على سر الهجوم المتبادل بين نقاد الموقف الرومانسي ممن يفصلون بين «شكل» العمل الأدبي عن مضمونه ويرون في «الشكل» قيمة جمالية مكتفية بذاتها. ولو كان في ذلك افتئات على المضمون. وسنحاول أن نتعرف - من خلال التحليل الوصفي - على آراء نقاد هذا الموقف من مشكلة لغة الرواية. فـ «محمد مندور» يؤكد أنه «يجب أن نلاحظ أنه في مسألة اللغة لا يمكن أن نترك لكل

شخصية في الرواية لغتها، وإنما نترك لكل شخصية حقيقتها الإنسانية، فاللغة عندئذٍ وإن لم تخل من اصطناع إلاّ أنها لن تسلب الشخصية تلك «الحقيقة» الإنسانية. بل ولا يجوز أن نحاسب المؤلف باعتبار أن ما تقوله شخصياته هو ما يحدث بالفعل في الحياة، إذ يكفي أن يكون ذلك مما يمكن أن يحدث إذا تهيأت للشخصية الظروف الخاصة والملابسات التي يضعها فيها المؤلف باعتبار أن ما تقوله شخصياته هو ما يحدث بالفعل في الحياة، إذ يكفي أن يكون ذلك مما يمكن أن يحدث إذا تهيأت للشخصية الظروف الخاصة والملابسات التي يصنعها فيها المؤلف. وتدخل في هذا النقد مسألة واقعية اللغة، وهنا يجب أن نذكر أن أحداً لم يقل بترك كل شخصية من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها الخاصة [الصعيدي بلغة الصعيدي والبحرواي بلغة بحري مثلاً].... وإنما يلجأ الكتاب إلى مثل هذا القصد يعمدون إليه، وبطريقة عرضية. وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية، فهي الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية. فلا يتحدث أمي بأفكار الفلاسفة «فمن نقاد الموقف الواقعي من يؤكد – على نحو ما ذهب محمد مندور – أن الواقعية اللفظية ليست أمارة على مشاكلة الحوار لواقع الحياة، بل لابد أن يتوافر للحوار الواقعية الإنسانية قبل كل شيء. وإذا كان نقاد الموقف الرومانسي يتمسكون باللغة الفصحى طريقة للأداء الفني سرداً وحواراً اعتماداً على ما يسمونه بعنصر «التهيؤ» لاستقبال الأثر الفني، وكما رأينا عند العقاد مثلاً، فإن نقاد الموقف الواقعي ينظرون إلى الحقيقة الإنسانية للشخصية ولمستواها الفكري. وهم في الوقت نفسه لا يغفلون عن قدرة اللغة العربية الفحصى على التعبير عن الأفكار والخواطر والمشاعر الرهيفة.

والمقياس الذي يستند إليه الطرفان – على نحو ما أفاض محمد مندور – يقوم على : قدرة كل من الفصحى والعامية على التعبير أولاً، وعلى التأثير العاطفي ثانياً. فأنصار الفصحى يرون أنها أقدر على التعبير من العامية بينما يرى أنصار العامية أن الفصحى وإن كانت أقدر على استيعاب الأفكار الفلسفية والعلمية والاجتماعية العميقة، إلاّ أن اللهجات العامية أكثر من الفصحى قدرة على إثارة المشاعر ومس عواطف الجماهير بفعل تعبير تلك اللهجات عن واقعها الحياتي. ولما كان الأدب هو -بفضل خصائص صياغته- ما يثير فينا انفعالات عاطفية وإحساسات جمالية، فإن اللهجات العامية تصبح أكثر قدرة

على الوفاء بهذه «الحاجة» الفنية. و «محمد مندور» يصحح بعض المفاهيم الخاطئة في تصور بعض نقاد الموقف الواقعي للواقعية في الحوار والسرد ممن يتوهمون أن استخدام لغة الحياة يعتبر عنصراً هاماً وشرطاً ضرورياً للأدب الواقعي في حين أنه يرى أن الواقعية التي تستند إلى واقعية لسان المقال ليست إلاّ واقعية سطحية مبتذلة، بينما الواقعية الحقيقية العميقة هي تلك التي تستنطق لسان الحال لا لسان المقال. فالكاتب الواقعي العميق هو الذي يجري على لسان شخصياته ما يمكن أن ينطق به لسان حالها، خاصة وأن لسان مقالها بالنسبة للشخصيات الشعبية كثيراً ما يكون عاجزاً عن الفهم ثم عاجزاً عن الإفصاح أيضاً. وهذا الأدب الواقعي الحق هو الذي يستهدف تصوير حقائق الواقع وليست اللغة إلاّ وسيلة للتعبير، والأديب يختار الوسيلة الأكثر إسعافاً في صدق هذا التصوير». ويمضي محمد مندور فيشرح موقفه النقدي بقوله «ومن المؤكد أن وعاء الفصحى أوسع وأعمق بكثير من وعاء العامية. وما دامت الفصحى التي أوصى بها هي الفصحى السهلة المتطورة، فإنني أعتبر استخدامها في التعبير الأدبي وسيلة فعالة للقضاء على الأمية الأبجدية، باعتبار أنها تدرب الأميين على التشبع بسليقة تلك اللغة. كما أن استخدام الفصحى أكثر مواتاة للأدب من الناحية الفنية الخالصة، بحكم أننا نعرف عن يقين الخصائص الفنية لأسلوب التعبير الأدبي في الفصحى. أما الأسلوب الفني في العامية فلم يدرس ولم توضع خصائصه المحددة حتى اليوم، بحيث يخشى أن ينقلب الأدب الذي يكتبه أصحابه بالعامية إلى مجرد ثرثرة خاوية، وذلك مالم تعصم هؤلاء الكتاب حاستهم الجمالية وثقافتهم الواسعة العميقة من مثل هذه الثرثرة، مع كل ذلك فأنا أرفض التعصب الأعمى ضد العامية [إذ] أن في العامية مصطلحات وتراكيب يمكن استخدامها استخداماً فنياً ناجحاً في تحديد البعد الاجتماعي لشخصيات القصة أو المسرحية، وكأن هذه المصطلحات والتراكيب بطاقات هوية تلصق بتلك الشخصيات للدلالة على بيئتها المهنية أو الاجتماعية أو الاقليمية.. والشيء الذي لا أرى مبرراً له هو التزام العامية على طول الخط في الحوار داخل القصص، باسم الواقعية. فالواقعية التي نبحث عنها ونرتضيها هي، كما قلنا، واقعية لسان الحال لا واقعية لسان المقال».

فمدار الأمر عند محمد مندور إلى الفنان الذي يهتدي ببصيرته إلى موقع الكلمة ذات التأثير والإيحاء فينشدها أنى وجدها. هذا مع الوعي الكامل بأن اللغة العربية – من الناحية الفكرية– تربط شعوبها برباط قومي وثيق، وأنها – من الناحية الفنية –

أقدر من العامية في التعبير عن كثير من الأفكار والخواطر والأحاسيس التي لا تتسع لها لغة الشعب وحياته، كما أنه يرى في العامية من ألوان الأحاسيس والظلال والعادات والمعتقدات التي تعبر عنها اللغة العامية خاصة إذا استخدمها فنان أنيق يعرف كيف يستخدمها.

وقد بدا محمد عفيفي، أكثر تطرفاً في دفاعه عن «العامية» ففي مقدمة المجموعة القصصة التي كتبها بعنوان «أنوار» قدم لها بدراسة نقدية لمشكلة العامية والفصحى. وقد تناول في المقدمة تحفظ الكتاب وترمتهم الذي يقرب من التقعر، بتجاهلهم طبيعة الفن القصصي. ورأى أن كثيراً من الكتاب يشبعون نسيج أعمالهم بالمترادفات في حين أنه مالم يكن لهذا صدى شعوري في وجدان مستعملها ومتلقيها، كانت فروقاً لا مبرر لها. فهم يستعملون مثلاً وسن بدلاً من نوم والقرطاس بدلاً من الورق وكر الأعوام بدلاً من مرها، وفي رأيه أن الكاتب التقليدي لا يحرص إلاّ على اللغة الفصيحة ذات المستو ى الواحد. وعلى ضوئها يقاس قيم الأدبية عند أنصار الفصحى دون نظر إلى مدى ملاءمة الوصف الروائي لطبيعة الفن ومشاكلته للواقع. إذ قد يأتي تصويره عاماً يفتقد الخصوصية أو باهتاً شاحباً. مما يتولد عنه شخصيات شائهة لا نبض فيها ولا روح تنطق بحوار متكلف. ومع هذا، فـ «محمد عفيفي» لا ينادي بوجوب الكتابة باللغة العامة على الإطلاق – رغم أنه كَتب مجموعته كلها بالعامية. بل مرجع الأمر عنده إلى إحساس الروائي أو القصصي وتقديره الخاص، وطبيعة العمل الأدبي نفسه، وفي هذا يقول: ... وبما أن الأمر كذلك، وأن المنطق يقضي كما ذكرنا، بتوحيد لغتي الكلام والكتابة فلا يبقى إلاّ أن نكتب كما نتكلم أي باللغة المصرية. ولكننا قد شرعنا في هذا الكلام على أساس الفن وحده. وهدفنا هو البحث عن أوفق وسيط للكتابة الفنية. لذلك لم نكن لنحرص على إطاعة اعتبارات الدين والسياسة في نبذ اللغة المصرية. فما دام غرضنا هو الفن فلا يصح أن نقحم في الموضوع ماليس في الفن، ولا يصح أن نقيد الكاتب – بعد اكتفائنا من اللغة الفنية بالقدرة على الإيحاء – بلغة معينة على سبيل الإلزام. بل يجب أن نترك للكاتب الحرية التامة في اختيار وسيطه الذي يعتقد أنه يسعفه في التعبير هذا مع ملاحظة أن اللغة الفصحى لا يمكن أن تسعف الكاتب إسعاف اللغة المصرية له إلاّ إذا وضع نصب عينيه أن يكتب للمصريين أبناء هذا القرن، وأنه يجب عليه تنقية لغته من كل ما يوحي بأنها غاية في ذاتها، وتنقيحها بكافة الوسائل تنقيحاً يقرب على قدر الإمكان بينها وبين اللغة المصرية». فالبؤرة التي يشع منها موقف

محمد عفيفي من لغة الحوار في العمل الروائي تنبثق من رؤيته للغة بوصفها أداة توصيل العمل الفني مع طرح التحفظات التي ينادي بها أنصار الفصحى. إذ أن المقصد الأسمى عنده هو استخدام اللغة للوفاء بحاجة الفن. ومعنى ذلك أن اللغة الروائية، وهي بالمعنى الدقيق لغة الفن، هي التي تفرض هوية الحوار - إن صح التعبير- الفصيح أو العامي، ولا يصح إلزام الأديب بتوجيه معين خارج التوجيه الشعوري والفني الذي ينبجس من وجدانه الخاص ورؤاه للواقع. وعلى ذلك، يختار الوسيط الملائم لتوصيل تجربته للجمهور القارئ. فاللغة عند محمد عفيفي ليست غاية في ذاتها وإنما هي وسيط يمكن عن طريقه نقل التجربة التي يريد تصويرها في العمل الروائي.

على أنه لا يصادر استخدام الفصحى على الإطلاق، وإنما المعول عنده طبيعة العمل الروائي والموضوع الروائي. فهو قد كتب حوار قصته «دموع الشياطين» باللغة الفصحى وعلل ذلك بأن «أبطالها ليسوا مصريين، وليسوا محدودين بزمان أو مكان بل إنهم شخوص مطلقة مجردة لا تمت إلى لهجة أو أسلوب معين في الحديث وذلك هو المذهب اللائق بالأسطورة - وهذا التجريد في الشخصيات يزيد في إظهاره استعمال اللغة الفصحى في كتابة الحوار لأنها لم تعد لغة الحديث».. وهذا يعني طواعية اللغة الفصحى لاستيعاب المعاني الفلسفية والموضوعات الأسطورية أو التأريخية فاستخدامها بهذا المنظور يكسبها بعداً واقعياً يرتبط بروح العصر الذي يصوره.

على أن أنصار العامية يتخذون من التحفظات التي تدعم موقف أنصار الفصحى سنداً يؤيد وجهة نظرهم في «فنية» الحوار العامي. إذ أنه يعد تعبيراً كاشفاً عن بعد من أبعاد الشخصية بما يشف عن حركتها في مواقف حية. فنحن نستطيع أن نتعرف على أخلاقها ومزاجها وبيئتها من خلال مجموع الألفاظ أو اللهجات التي تنبئ عن موطنها. ومن هذه الزاوية، فالروائي حين ينطق أشخاص روايات بلهجة غير لهجتها، فإنه يقدم صورة مبتورة شائهة للشخصية الروائية. ومن هنا، فاختلاف صور اللهجات العامية، تبعاً للأقاليم الجغرافية يقف عقبة في اكتمال المحاورة الفنية والذهنية عند الجمهور القارئ - وهي الحجة التي يستند إليها أنصار الفصحى في هجومهم على استعمال العامية في حين أن أنصار العامية يرون فيها طاقة فنية ضخمة يمكن للروائي أن يستثمرها بوصفها أداة فنية تهيئ - إذا ما توافرت في الأديب الروح الروائية - خلق الشعور برائحة «جو المكان» بكل ما فيه من ظلال متداخلة مما يُساعد على خلق الإحساس بالمسافة المكانية، برائحة أهله

ولغتهم، وأيضاً بوصفها بعداً من أبعاد الشخصية في آن معاً. فمجرد ذكر لهجة الصعيد ينقلني من جو الشمال، ويرتحل بي إلى الجنوب. ومعنى هذا أن عنصر «التهيؤ» الذي اعتمد عليه العقاد في تأييده للحوار الفصيح، هو نفسه، يعتمد عليه أنصار العامية في الدعوة إلى العامية. ويعلق يوسف الشاروني على هذا الموقف المؤيد للعامية بقوله «إن الحجة التي تقال عند استعمال العامية في الحوار وهي اختلاف لهجاتها من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان بل من بيئة إلى بيئة، هذه الحجة نفسها هي التي يجد فيها من يجيزون استخدام العامية ما يبرر استخدامها فنياً. لأن هذا الاختلاف هو أحد عوامل تجسيم الشخصيات والأمكنة والأزمنة في العمل الأدبي، بحيث يصبح كل منها واضحاً متميزاً، وهو مالا يتوافر في الفصحى التي يستوي لديها الزمان والمكان والشخصيات، مما يعرض الكتاب لخطر خلق شخصيات مجردة، أو مسطحة أو تتقارب في أساليبها بحيث لا نكاد نفرق بينها، كما أن حوار الفصحى كثيراً ما أغرى أكثر من كاتب على أن يدلي بآرائه وفلسفته على لسان شخصياته بدلاً من أن يجلعها تعبر عن نفسها.

ولعله حين يجعلها تنطق بلهجاتها يكون أكثر اطمئناناً إلى أنه لن ينزلق إلى هذا المنحدر». على أنه، من جانب آخر، يعرض لموقف أنصار الفصحى بقوله: ويمكن لأنصار الفصحى أن يردوا على ذلك كله على أساس أن الكلمة المنشورة – مذاعة أو مكتوبة– أوسع تداولاً في لغتنا العربية من البيئة المحلية لأي كاتب يكتب بها، وقد تصدق هذه الحجج لو أن الكاتب لا يكتب إلاّ لأبناء بيئته حيث يرتبط الحوار بأرضية لغوية مشتركة – زمانياً ومكانياً– بالنسبة للمؤلف وشخصيات عمله الأدبي وقارئه على السواء ولكن بمجرد تداول العمل الأدبي في بيئة عربية تختلف عن بيئة الكاتب تتعطل بعض وظائف الحوار التي تبرر استخدام العامية فيه، وكما أننا حين نقرأ العمل الأدبي المترجم لا نُطالب شخصياته أن تتكلم بلهجة لا يرتبط القارئ العربي ببيئتها الأصلية، كذلك فإن القارئ العربي في العراق أو سوريا أو المغرب أو السودان حين يقرأ عملاً أدبياً لأديب مصري، فإنه لا يطالب الشخصيات أن تتكلم بلهجات لايرتبط وعيه ببيئتها الأصلية.

إن الحوار العامي هنا لا تتعطل وظائفه الفنية فحسب، بل تتعطل كل وظائفه التي تبرر وجوده مادام القارئ لا يستطيع أن يفهمه ويتابعه مما يهدد بتعطيل الوظيفة الفنية للعمل الأدبي كله. إن الحوار بالفصحى بالنسبة لهذا القارئ العربي قد يشبه الحوار المترجم، إذ تتعطل بعض وظائفه الفنية... لكنه ينقذ العمل الأدبي كله من خطورة عدم

الفهم، فهذه الوظائف الفنية ليست غاية في ذاتها، إنما هي وسيلة فنية لكي يصل العمل الأدبي إلى الآخرين، فإذا كانت سبباً في تضييق دائرة هؤلاء الآخرين. فلا بد من إعادة النظر في قيمتها الفنية».

يمكن الرد على من يرى أن لهجة القاهرة واسعة الانتشار في البلاد العربية وأنهم يستطيعون فهمها وتذوقها بأنها حجة واهية خاصة وأن القضية المثارة تهدف إلى الوصول إلى موقف واحد أو لغة واحدة يفهمها كل قطر، فهل تباح العامية القاهرية لأنها أوسع انتشاراً ولا يباح استخدام عامية أي قطر عربي لأنها لم تنل حظاً من الذيوع والانتشار؟ إن واقعية الحوار لا تكمن في رسم الكلمات العامية بل هي في اكتشاف جوهر العلاقة بين الأشياء والموجودات.. في الآراء والأفكار التي تعبر عن الشخصية.

ومن جانب آخر، فإن أنصار العامية يرفضون اتهام أنصار الفصحى لهم بضعف حسهم اللغوي ويرون بأن من يكتب سرد الرواية بالفصحى ليس بمعجزه أن يكتب حوارها كذلك. وكتابة الحوار باللغة الفصحى - في رأي أنصار العامية- أيسر بكثير من كتابته بالعامية. إذ أن اللغة العربية الفصحى لغة الكتب، وهذه في متناول الجميع - أو بوسع الجميع - تحصيلها بينما العامية، لغة الحياة، وليس كل الناس يعرفون الحياة.

وكاتب الحوار الفصيح لا يلزمه شيء من تنويع أساليب الحوار بل أنه يجري على لسان الباشا والخادم، والعالم والجاهل، والفلاح والحضري كلمات وتعبيرات تكاد تتشابه، ومعنى هذا أننا نفتقر إلى «فنية» التناول. في حين أن كتابة الحوار باللهجات العامية يتطلب من الروائي أن يخوض غمار الحياة. ويتحسس بباصرته منطوق الشخصيات للهجاتها، ويهدي من بصيرته، يتلمس المفردات الموافقة للمواقف الشعورية والأساليب التي تسم الطبقات الاجتماعية، كل ذلك يزيد من صعوبة مهمة الروائي: إذ لابد أن يتمتع بفطنة لماحة، وذاكرة واعية، وعيناً تدرك الفروق الرهيفة بين الأشياء والعلاقة بينها. وأذناً حساسة قادرة على التقاط لغة الحديث من أهلها واحتضانها حتى تفرخ في ذهنه ووجدانه. من هنا، فهم يريدون من الروائي أن يكتب حواره كما يتكلم الناس. وبناء عليه، فلا بد أن يخلع على كل شخصية من شخصيات رواياته لهجتها و «لازمتها» التي تسمها. وباختصار أسلوبها الذي يتفق ومنطقها في الحياة وفكرها. وعندهم أن استخدام السرد والحوار الفصيح لا يتميز بتقابل الألحان بل يسير وفق إيقاع رتيب يدفع إلى السأم. وفيه يروغ منا عنصر «الإقناع»

بسبب الصياغة الإنشائية التي مهما بلغت من التعبير الجمالي إلاّ أنها ليست من فنية اللغة الروائية في شيء. فاستخدام الفصحى - من ثم ليس وحده كافياً لتقديم عمل فني متكامل. بمعنى أن استخدام الفصحى بدلاً من العامية لا يعد دليلاً على فنية الحوار أو الذي يعطيه جماله. فقد يكون الحوار فصيحاً ولا يتحقق شيء من ذلك، فهناك أدوات أخرى يتحقق بها التهيؤ الفني، منها طريقة إدارة الحوار، كالحركة والفكرة التي وراءها. والتلوين، والتنويع حسب شخصيات المتحدثين، والتشويق، وتقديم بعض الأحاديث وتأخير بعضها، إلى غير ذلك من العوامل التي تجعل من الحوار العامي أكثر طواعية من الفصيح.

ويتفق عبدالقادر القط، مع من يرون أن استخدام الحوار العامي، يخضع لدوافع فنية تتصل بطبيعة الشخصية أو الموقف «فإذا كانت الشخصيات من الشخصيات «الشعبية» التي تتسم بمستوى ثقافي واجتماعي خاص، وتتميز بطريقة من التعبير تعرف بها في الحياة، فإن اللغة العامية تكون بلا شك أقدر على تصويرها والإبانة عن خواطرها. وإذا كان الموقف يحتاج إلى بعض العبارات الحية السريعة التي لا تتوفر إلاّ في لغة الحديث، فلا ضير من استخدام اللغة العامية لتوضيحه «فمرجع الأمر هو طبيعة العمل الفني نفسه». لذا فهو يؤكد أنه «إذا أصبحت الفصحى مقصودة لإظهار مقدرة الأديب البلاغية واطلاعه اللغوي، أو جاءت العامية رغبة من الكاتب في تأكيد أهميتها، وصلاحيتها للتعبير الأدبي أصاب العمل الأدبي من ذلك ضرر كبير». وفي مراجعته النقدية لكتاب «ألوان من القصة المصرية» رأى أن معظم القصصيين في هذه المجموعة، قد استخدم اللغة الفصحى في السرد، وإن كان بعضهم قد بث في ثنايا السرد بعض الألفاظ العامية التي يرى أنها أكثر إيحاء ودلالة على الموقف الذي يصوره من اللفظة العربية أو التي لا يجد لها نظيراً في هذه اللغة. وهو يرى أن العبرة بفنية الأداء وحسن استخدام العامية في السرد بما يكشف عن مفتاح الشخصية الروائية ومعنى هذا أن هذه الطريقة تعد - في رأيه - طيبة إذا أحسن استخدامها، فهي لا تسرف في التعامل مع اللغة العامية ذلك الإسراف الذي تبدو القصة معه وكأنها كتبت بلغتين مختلفتين بحيث يتوزع فيها انتباه القارئ وإحساسه بين روح اللغة العربية الفصحى وخصائصها وتعبيراتها وبين هذا الركام من اللغة العامية. كما أن المزاوجة بين الفصحى والعامية لا تفصل بين حديث القصاص وبين حوار شخصياته مما يُساعد على سيطرته على البناء القصصي. فتجيء العبارات العامية طبيعة متناغمة مع طبيعة الموقف الذي تحياه الشخصية. وعلى ضوء هذه المفاهيم النقدية

عن لغة الرواية كشف عن موقفه من المشكلة من خلال نقده لمحمد عبدالحليم عبدالله، فيرى أنه «حريص أشد الحرص على الأسلوب العربي الرصين الذي لا يتلون كثيراً باختلاف المواقف والأشخاص، وهو يفضل الحوار العربي على العامي ولو كان الأخير أقدر على تصوير الشخصية أو الموقف. وقد يكون في هذا مجال لاختلاف وجهات النظر ولكني لا أستطيع أن أقره على استعمال «المحط «مثلاً بدل «المحطة»، تلك الكلمة الحية المزلوفة. وإذا كانت لغتنا الأدبية غير قادرة على التطور الذي ينبعث من استعمال اللغة في الحديث فلا أقل من أن نتيح لها من التطور على أقلام كتابها. وفي القياس مندوحة عن هذا التزمت. فكلمة المحطة لها نظائر في اللغة كالمنزلة والمنزل بمعنى النزول».

على أن عبدالقادر القط، يرجع السند النظري لاستخدام الروائيين للحوار العامي إلى عاملين: أولهما يرتبط بما طرأ على طريقة بناء القصة نفسها من تطور. فقد كانت حكاية الكاتب لأحداث القصة هي الوسيلة الغالبة لكي يصور الروائي من خلالها الشخصيات والأجواء. أما الآن فقد اتجه الكتاب إلى الحوار - سواء بالعامية أو بالفصحى- يجدونه أقدر على إبراز الخواطر والانفعالات التي تدور في نفوس شخصياتهم. لذلك نجد الآن في معظم القصص الحديثة كثيراً من الأجزاء الحوارية التي يكاد تطغى على أحاديث القصاص نفسه. أما العامل الثاني فيرتبط بظهور الفرد العادي - ثمرة التطور الاجتماعي- ومن هنا زاد اهتمام الروائي بتصوير مشكلات هذا الفرد وتحليل نفسيته والتعبير بلغة هذا الفرد العادي الذي ينتمي - في الأغلب - إلى الشرائح الدنيا من المجتمع والتي تعرف عادة بأسلوب متميز من الحديث يعين القارئ على استحضار صورهم المادية والنفسية في سرعة ويسر.

أما محمد مفيد الشوباشي، فيشجب آراء النقاد أنصار الحوار العامي ويرى أن الفن ليس مجرد مرآة تعكس القشرة الخارجية للواقع. إذ أن مهمة الفنان تتجاوز هذه النظرة السطحية لكي ينفذ ببصيرته إلى [باطن] الواقع في محاولة لاكتشاف التناقض الكامن بين الموجودات. وبما أن مهمته كشف الحقائق الواقعية المحتجبة وراء مظاهر الحياة، وأن يخلق من صور المعاني ما يبرزها في صورة مقنعة ومؤثرة، فإنه لابد - يحتاج إلى أسلوب يبلغ من الدقة ما يمكنه من تحقيق هدفه.. إذ أن أسلوب الكتابة، وهو شكل العمل الأدبي ينبغي أن يلائم في دقته وعمقه المعاني الدقيقة الكاشفة للحقائق. ومن ثم، فاللغة العامية لا تستطيع أن تعبر عن هذه المعاني الدقيقة. إلاّ إذا كان المطلوب من العمل

الفني أن يجيء في هذه الحالة سطحية عامية كذلك، لأن الشكل لا ينضج إلاّ بمضمون يماثله.

إن الحوار العامي يعجز عن تأدية المعاني الأدبية التي مرنت اللغة الفصحى عبر التاريخ على تأديتها، وأنه لا يصلح إلاّ لتأدية الأفكار الدارجة التي يتناولها الناس دون تدقيق في أحاديثهم التي تدور في البيوت والمقاهي ومركبات الترام فإذا تشبث المناصرون للحوار العامي بأن هدف الأدب التقدمي أن يعكس هذا الواقع الطبيعي دون تحوير أو تزييف أجبنا بأن انعكاس الواقع على هذا الشعور يجعل من العمل الأدبي صورة فوتوغرافية لحياة الناس اليومية الدارجة. ولا نحسب أن لمثل هذه الصورة قيمة فنية أو فكرية فهي ليست إلاّ تسجيلاً مادياً لا جمال فيه ولا حياة.

ولسنا نقصد مطالبة كاتب القصة بأن يحمل شخوصه العاديين على النطق باللغة الشعرية المحلقة. فإن قدرة الكاتب الموهوب تتجلى في صياغته للأسلوب السهل المقنع المعبر عن المضمون الفني الرفيع.

إن مهمة الكاتب الموهوب أسمى من أن تتوخى أفكار الناس العادية فتؤديها باللغة العامية. ولكن مهمته أن يتعمق فيما وراء الظاهر السطحي فيعبر عن خوالج الناس التي يشعرون بها. ويعجزون عن الإفصاح عنها فيتولى هو عنهم ذلك. وسيعجز في هذه المهمة إذا استعمل لغتهم التي لم تتمرس في هذا المجال، ولا معدى له في هذه الحالة عن استعمال اللغة العربية». والمتأمل في الموقف النقدي للشوباشي من لغة الحوار يلمس اتفاقاً بينه وبين نقاد الموقف الرومانسي من لغة الحوار [خاصة العقاد، طه حسين] ففي الوقت الذي نظر فيه هؤلاء إلى اللغة بوصفها تعبيراً يتغيا الجمال مما دفعهم إلى التأكيد على شكل العمل الأدبي ومن ثم، تحفظهم على العامية. فإن الشوباشي، بالمقابل، ألح على «مضمون» العمل الأدبي فنادى بواقعية الحوار باللغة الفصحى وليس بالعامية التي مهما قيل عن المستوى الاجتماعي للشرائح التي تتخاطب بها، لا تصلح لغة للفن.

ويقدم عبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم، في كتاب «في الثقافة المصرية» رؤية واضحة تماماً تعكس موقفهما ممثلين لنقاد الواقعية الاشتراكية. والأساس أو السند النظري الذي يصدران عنه هو تأكيدهم على الالتحام بين مضمون العمل الأدبي وصياغته التي تحدد - من ثم طبيعة لغته - أما عبدالعظيم أنيس «فيعرض لموقفه من خلال نقده التطبيقي لروايات «نجيب محفوظ» فقد رأى أنه يستفز القارئ؟ إذ ينطق شخصيات من

صميم الشعب بلغة فصيحة معربة. وذهب في تحليله لرواية «زقاق المدق» إلى أن نجيب محفوظ «قد راقب الجو الشعبي من الخارج. فلم يعايش التجربة الإنسانية في الزقاق بحيث يتقمص شخصياته الأصلية، فيتحرك من خلال حركتهم العامة، ويعاني همومهم ويرنو معهم في أشواقهم، ويتكلم بلغتهم ويقدمهم بالطريقة التي يمكن أن يفكروا بها.

وعنده أن التعبير العامي في الأحياء الشعبية له وقعه ورنينه الخاص ، وحساسيته ودلالته في نقل الجو الشعبي، ومشاعر أهله ومزاجهم. وهذا الموقف من لغة الحوار يفسر التعاطف الذي قوبلت به رواية عبدالرحمن الشرقاوي «الأرض»، فقد ترك الروائي شخصيات الرواية تتكلم في عفوية وبساطة، مصورة مشاعرها وآمالها، فسيطر ببراعة على لغة الحوار. وحافظ ليس فقط على عادات الشخص وأخلاقه ولهجته، بل كذلك على ثقافته، ومستوى عمره وذلك في تناسق مطرد. على أنه يشيد بنجاح نجيب محفوظ في خلق حوار حي متماسك في روايته «زقاق المدق» و «بداية ونهاية» بحيث جاءت الشخصيات الروائية مقنعة.

أما محمود أمين العالم، فبسط موقفه من مشكلة اللغة الفصحى والعامية. وهو حين يعرض موقفه، يستشعر القارئ بحذر «العالم» من التوسع في استخدام العامية. فهو في تبريره، يلتقي مع النقاد الذين يرون في العامية ما يفتت «الوحدة القومية». يقول «ومع احترامي الشديد للغتنا العامية ولقدرتها على التعبير البليغ النافذ، إلا أنني أرى أن الإسراف في استخدامها اليوم، قد يكون عاملاً معوقاً في تغذية الوجدان العربي الموحد، وتدعيم الثقافة العربية، ولهذا، أرى اليوم أن من الأجدى لقضيتنا العربية، أن يكون التعبير في القصة أساساً للغة العربية الفصحى، والقصة أداة رائعة لتعميق الوجدان وإشاعة الخبرة الإنسانية وتعميمها، ولكني لا أقف جامداً إزاء هذه المسألة بل أرى في الوقت نفسه، أن نبتعد عن الفصاحة القديمة، وأن نصوغ لأنفسنا فصاحة حية تتفق مع مقتضيات حياتنا الجديدة، ونستفيد من الجديد فيها، الجديد من الكلمات، والجديد من التعابير، والجديد من الصيغ «فالعالم يميل إلى استخدام الفصحى في القصة إذ أنها تسهم في إشاعة الوجدان القومي والخبرة الإنسانية. على أن موقفه لا يتسم بالتصلب أو الجمهود بل هو يدعو إلى الانفتاح على الحياة الجديدة، بما يكشف عن التفاعل مع مقتضيات حياتنا. ولذا فهو يدعو إلى الاستفادة ببعض التعابير العامية لا الكلمات العامية وحدها من غير أن يكون ذلك عائقاً دون وحدة الفهم على الصعيد العربي كله. و محمود أمين العالم «يتخذ من

الفكرة المقررة لدى علماء اللغة من أن اللغة علمياً، ليست مفردات، بل هي نظم وصيغ وعلاقات، نقطة انطلاق منها يبيح للروائي أن يستعمل العامية في بناء روايته. فالكلمة العامية الفصيحة» والكلمة العامية الشائعة، والعبارة العامية المعبرة. يمكن أن تكون كذلك أدوات مسعفة على التعبير. من غير أن يكون ذلك عائقاً دون وحدة الفهم العربي» ذلك أن استخدام العامية سيمهد السبيل لإبراز القسمات الخاصة في التعبير لكل بلد من بلادنا المصرية. على أنه يرى أن هذه المرونة التي تقوم على التقاط الكلمات العامية والتعبيرات العامية واحتضانها في مصدر اللغة الفصحى سيهيئ السبيل أمام انصهار العامية في الفصحى لتصبح لغة واحدة.

على أن محمود أمين العالم، يفرق بين لغة «المونولوج الداخلي» إذ يرى أن استخدام الفصحى في المونولوج الداخلي يؤثر في تماسك بناء العمل القصصي مالم تسعفه لغة طيعة ملائمة. بدا ذلك في مقارنته بين «قصة شرك» لأحمد عباس صالح، حيث استخدم مؤلفها الحوار الملفوظ عامياً، في حين جاء المونولوج الذهني الصامت عربياً فصيحاً. وهذا المونولوج الفصيح غلبت عليه الصنعة والبراعة على حين كان المونولوج العامي في قصة «مرسي أفندي» والشمعدان دافقاً حيوياً يتوهج بالصدق.

وهو يُطالب الروائي أو القصصي بأن يتبين مدى ارتباط لغته - عامية كانت أو فصحى- بالحدث الذي يريد تصويره. فعنده أن الفصحى تكون أشبع ما تكون حين تستخدم في المواقف التي يغلب عليها التجريد وتكون الشخصيات أبعد عن الواقع. وعلى العكس فالعامية تكون أكثر رهافة وتناغماً في معالجة الموضوعات أو القضايا المعاصرة الاجتماعية والتي ترتبط بشرائح اجتماعية بذاتها مما يتيح لها مزيداً من الصدق في التعبير عن هويتها. وهو يحرص أن يؤكد ضرورة مراعاة الكاتب التزام اللغة بالحدث الذي تصوره «فلا تعلو عليه ولا تسف دونه، وإنما ينبغي أن تكون أداة طيعة وعاملاً مساعداً على إبرازه، ولتكن العامية أو الفصحى وسيلتنا في التعبير ولكن المهم هو ألاّ تعوق اللغة انطلاق التجربة ولا تحد من حيويتها، وأن تتلاءم معها ما أمكن لها ذلك».

ومحمود أمين العالم، من خلال الدراسة التي ذيل بها كتاب «ألوان من القصة المصرية»، يتفق مع نقاد الموقف الواقعي عامة فيما ذهبوا إليه من اختلاف نوعية التعبير باختلاف الموضوعات التي يعالجها القصصي. فالعامية أكثر طواعية للقصص في التعبير عن الشخصيات التي تنتمي إلى الشرائح الاجتماعية الدنيا. مما ترتب عليه أن جاءت اللغة

جزءاً معبراً عن كيان الشخصية وهويتها. فهي لا تنطق عن الهوى أو بوحي من ضمير المؤلف الخاص، بل بباعث من رأيها هي، وموقفها هي، ومن ثم، لغتها هي. ومن جانب آخر، فإن للحوار الفصيح القدح المُعلّى في تناول المَوضوعات ذات الصبغة الفلسفية والتجريدية والموضوعات التاريخية. ورغم أنها تحمل دلالة «المعاصرة» بما تشي في أعماقها من مضمون إلاّ أن لغتها ترتبط بطبيعة اللغة في المرحلة التي تصورها. فمن المتصور أن لغة الحوار في الرواية ينبغي أن تلتزم بالشخصية التي تعبر عنها.

وقد أكد محمود أمين العالم، هذا الموقف في نقده التطبيقي لروايات نجيب محفوظ فهو في تحليله النقدي لرواية «كفاح طيبة» يربط بين الطابع التاريخي للرواية وبين لغتها فيقول «انعكس الطابع التاريخي العام على البناء اللغوي للرواية سواء في السرد أم الحوار. فالسرد القصصي تغلب عليه الفخامة والرصانة والأبهة. والحوار فصيح غاية الفصاحة يبلغ أحياناً حد الثقل والتعقيد.

إن ما يحكم الحوار هو التعبير عن فكرة معينة وتأكيد لمضمون محدد، وتسجيل لمعنى من المعاني أو تحليل لموقف من المواقف. وهكذا تصبح اللغة في كثير من المناقشات كذلك التفاخر المتبادل عد انتصاره على الهكسوس وبين أفريد يس – مثقلة بالأفكار والمعلومات، أكثر منها تعبيراً عن شخصية أو وجدان أو موقف. إنها لغة ذات طابع تاريخي كذلك.

وفي هذا الإطار من الإحساس التأريخي بالمهابة والفخامة، وفي إطار الحرص على التسجيل والتحليل، كان من الطبيعي أن تكون اللغة العربية في أدق وأرصن تعبيرها سرداً وحواراً، هي وسيلة التعبير».

ومحمود أمين العالم، يرجع استمرار محافظة نجيب محفوظ على اللغة العربية الفصيحة سرداً وحواراً، إلى هذا التأثير المتبقي من المرحلة التأريخية، فكان نجيب محفوظ لم يستطع أن يتخلص من الحس التأريخي الشامل فيقول عن المرحلة الاجتماعية «وفي هذه المرحلة ستنبض القضايا الاجتماعية ويتضح الصراع الاجتماعي والتحليل، إلاّ أنها قد تمتلئ أحياناً بحرارة التجربة الخاصة والوجدان الخاص» وعن رواية «خان الخليلي» يرى أن «السرد القصصي والحوار مازال يغلب عليه طابع الرصانة العقلية والمنطق المدروس، ولا يكاد ينبض بحرارة الوجدان الخاص إلاّ عند بعض الشخصيات الثانوية». ويتابع العالم نجيب محفوظ في روايته «زقاق المدق» بين طبيعة الموضوع وما يعكس من طبيعة اللغة

المستخدمة «مايزال التحليل والتفسير النفسي الدقيق المستأنى طابعاً غالباً في بناء أغلب الشخصيات وفي متابعة الأحداث والمواقف، وينعكس على اللغة، سواء كانت لغة السرد أم لغة الحوار، فيطبعها بطابع التحليل والتعقيل».

وفي تحليل واضح يدرس محمود أمين العالم ارتباط موضوع الثلاثية ومنهج بنائها بخصائص التعبير اللغوي يقول: «التعبير العام في الثلاثية يرتبط بموضوعها ومنهج بنائها كذلك. وتتجسد فيه كل خصائصها الأساسية. ولهذا نجد لغة الثلاثية تعبر أولاً عن طابعها التأريخي العام. فيشيع في اللغة حس تأريخي بالعتاقة والرصانة والوقار. ولكن اللغة من ناحية أخرى تعبر عن حيوية الواقع الاجتماعي المتشابك مع هذا الواقع التاريخي، وهذا ما يشيع في اللغة ازدواجاً، بل قد يفرض على تعابيرها أشكالاً متنوعة في كثير من الأحيان.

والثلاثية من أكثر روايات تلك المرحلة غنى من حيث المونولوج الداخلي، حقاً قد نجدها في هذا امتداداً لزقاق المدق، إلاّ أنه يرتقي في الثلاثية إلى مستوى أعمق وأكثر دلالة هناك في أغلب الأحيان حوار مزدوج، حوار جهير خارجي، وحوار مضمر باطني. السيد أحمد عبدالجواد مثلاً يرد في نفسه على زنوبة العوادة وهو يساومها بحوار ويفصح لها بلسانه عن حوار آخر وما أكثر الأحاديث الباطنية الفردية في حياة السيد أحمد عبدالجواد وكمال خاصة.

أما أغلب الشخصيات الأخرى فيكاد باطنها يعبر عنه تعبيراً وصفياً من خلال سرد أحداث الرواية، ولا يتم كشفه بالإفضاء، أو المونولوج الداخلي، ولهذا يغلب عليه طابع التأمل والتحليل. وقد يكون هذا منطقياً في تصوير شخصياتها فأغلبها ليس له حياة باطنية خصبة. ولعل من لمسات العبقرية حقاً في هذه الرواية خروج أمينة من حدود التأمل والتذكر إلى عالم المونولوج الداخلي، وكشفها لباطنها الخبئ الزاخر بالمشاعر.. ولا شك أن اللغة تتنوع بتنوع مصادر التعبير ومناهجه، فهي عقلية استنباطية مع التحليل، بل تكاد تصبح مقدمات منطقية تفضي إلى نتائج منطقية أخرى إفضاء ضرورياً، وهي شاعرية جارية متدفقة. ومع المونولوج الباطن دون أن تفقد الوقار والاتزان إن كانت لغة السيد أحمد عبدالجواد، أو القلقة والحيرة إن كانت لغة كمال وهكذا. وحتى الصور البلاغية تتأثر بحالات التعبير المختلفة والمواقف المتعددة على أن محمود أمين العالم، يلتفت إلى تأثير الطابع النفسي الخاص في رواية السراب، في لغتها وما فيها من إيقاع شاعري جاء ثمرة للحديث الذاتي والإفضاء الوجداني.

من خلال التعرف على نماذج من آراء نقاد الموقف الواقعي في مشكلة لغة الرواية نصل إلى نتيجة مفادها أن لغة الرواية نابعة عندهم من طبيعة الموضوع اعتقاداً منهم بأن مضمون العمل الفني أو الأدبي يحدد شكله أو بتعبير أدق، صياغته. ومعنى هذا أنهم - كما لسنا من خلال تذوق نصوصهم النقدية والتطبيقية - يؤكدون على أن العمل الأدبي هو كيان متميز يستحيل أن نفصل مضمونه عن شكله. وهم يسلمون أن العمل الروائي ينشد لغة جيدة، سليمة، فنية، موحية. وأن يكون شاهداً على عصره، ولكنه يلجأ في التعبير، إلى التصوير باستخدام لغة موحية. وتكون - سواء في السرد أو الحوار بمثابة أمارة خفية لخصائص نفسية الأشخاص الروائية. فليس التنقيب - عندهم- عن شوارد اللغة وشواذ التراكيب أمارة على أصالة الروائي في رسمه للشخصيات وفي منطوق كلامهم. فما ينبغي أن يضعه نصب عينيه هو تصوير نجوى نفوسهم بأن يستبطن الواقع النفسي لهم. وأن يدع كل شخصية تعبر عن حقيقتها الإنسانية، وطبيعتها، وبيئتها وذلك هو الذي يحدد طبيعة لغتها. وهم يؤكدون أن الحوار هو فجر الشخصية الروائية. إذ عن طريقه نتعرف على هويتها من خلال آرائها. وبقدر فطنة الروائي في أن يصور لنا الشخصية فيم تفكر. نعرف نحن القراء من هي؟ ومعرفة ثقافتها وشريحتها الاجتماعية. ومعنى هذا أنه عن طريق الحوار يتسنى للقارئ أن يتعرف على الشخصية بأبعادها المادية، وكيانها الاجتماعي والنفسي، وبالحوار نعرف لماذا جاء سلوكها على هذا النحو بالذات دون غيره، مما ينبئ عن مصيرها. ومن ثم، فالحوار في العمل الروائي يُساعد الروائي، من خلال السرد، على إبراز حقيقة الشخصية الروائية. ومن هنا يستعيض عن الإمكانيات أو المؤثرات التي يتمتع بها الحوار المسرحي، بتصويره للمشاهد واستغلاله للجو الخارجي بما يعكس الواقع النفسي للشخصية الروائية. وهو - الروائي- لا يملك من مادته التشكيلية سوى اللغة يشقق ما في طاقتها الكامنة من صور تعبيرية تساعده على تحديد مستوى اللغة التعبيري حسب الموقف والشريحة الاجتماعية للشخصية الروائية.

والمتأمل في الموروث النقدي حول هذه المشكلة يلمس اتجاهاً سائداً يقوم على اعتبار «العامي» و «الفصيح» مستويين من مستويات التعبير لا لغتين متمايزتين. وبقدر ازدياد الشعور بذاتية الفرد والارتقاء بثقافته، وتهذيب مداركه، تقل حساسية النظرة للمشكلة إذ أن الهوة بينهما تضيق شيئاً فشيئاً. واللغة العربية شأنها شأن سائر اللغات. كائن حي يتفاعل مع البيئة وتتأثر بالظروف التي تجتازها الأمة. وثمة حقيقة تأريخية وعلمية تؤكد

ذلك، فإبان ازدهار الحضارة الإسلامية استطاعت هذه الحضارة أن تعبر عن مطالب هذه الحضارة. وما استحدثته، وتترجم الفلسفة عن اليونان، وهي بهذا أكدت قدرتها على التعبير عن جانب المجردات من الفكر الفلسفي بعد طبعه بميسمها الخاص. كما أثبتت مرونتها وانطلاقها في التعبير عن الوجدانيات، فلم تتورع عن استيعاب ألفاظ من لغات أخرى - دون شعور بالنقص- وأعانتها هذه الطاقة الداخلية وهذا التأجج على تشقيق كل ما تحتاج إليه من ألفاظ، واشتقاقها سواء من ذخيرتها أو من ذخيرة غيرها. لقد واكب «جهاد» المسلمين في الفتوحات الإسلامية «اجتهاد» الفقهاء والمتكلمين في العلوم العقلية.

ومن هنا اكتسبت اللغةالعربية خصوبة وعمقاً وطواعية على احتضان الفكر الدقيقة. وحين كفت الأمة الإسلامية عن «الجهاد»، ودب في أوصالها الضعف وتراخت في أمر نفسها. توقف «الاجتهاد» واقترن هذا بانحلال اللغة العربية فأصبحت جامدة تفتقر إلى الابتكار.

محور العدد: الرواية المحلية

شهادات.. دراسات.. ببليوجرافيا.. رواية

- إبراهيم الناصر
- عبدالعزيز مشري
- عصام خوقير
- محمد الشنطي
- حسن الهويمل
- سلطان القحطاني
- أحمد قطرية
- سليمان الحماد
- خالد اليوسف

أسئلة الرواية المحلية

مـازالت الرواية في المملكة تدعـونا كمـثـقـفين إلى طرح بـعض إشكاليـاتهـا الفنيـة التي تخص تكويناتها الداخلية كجنس أدبي له خواص الانفتـاح على الحياة والثقافة والأجناس واللاوعي... وبطريقة أخرى الانفتاح على كل فني.. وكل معيشي..

لكن ما أن تحاور بعض النقاد والأدباء المحليين عن الرواية المحلية حتى تواجهك الإجابة المعيارية الجاهزة، وهي تقول لك: «وهل يوجد عندنا رواية؟!!».. وما أن تتعمق وتطرح بعض الإشكاليات حتى تواجه بمقولات نقدية جافة تتوقف في حلق الكتابة، تفضي إلى أن الرواية المحلية جسد مخنوق بطريقة ما...!!

ربما وصلت ببليوغرافيا الرواية المحلية حوالي مئة وثلاثين رواية، كما اتضح من أقوال القاص خـالد اليوسف الرصـدية.. وفي هذا الكم بكل تأكيد مـجـموعة من الروائيين الذين رسـموا إيقـاعات مـهمـة في مـسيرة الرواية الجديدة، وأن أعمـالـهم بحـاجـة إلى قراءات فـاعلة تتجاوز الأطر التاريخية إلى صياغات تفعل أنساق الرواية المحلية فنياً، وبالتحديد من خلال وعي الحساسية الجديدة (الكتابة الجديدة) على حد تعبير إدوار الخراط.

في هذا العدد تقدم «قوافل» شـهادات ثلاثة روائيين، وناقدين، ويبقى المجال في أعداد «قوافل» القادمـة مفـتوحاً لمزيد من الشـهادات والآراء التي تنجز رواية مـحلية مـن خلال الخطابات الموجودة أو الخطابات المنظورة مستقبلاً.

وفيما يلي التساؤلات الخمسة التي طُرحت، حيث لن تُذكر مع الشهادات منعاً للتكرار.

س١ مـامفـهوم الروايـة المعاصـرة أو «الرواية الجديدة» لديك، وما مـدى المفـارقة بينها وبين الرواية التقليدية؟

س٢ ماهو حجم «الرواية الجديدة» في المملكة، مدعماً ذلك بالأمثلة؟

س٣ كيف ترى موقع «الرواية» في المملكة، في مواجهة الخريطة الروائية العربية؟

س٤ يرى بعض النقاد بأن من أهـم سـمات الرواية الجديدة الانتفاح الكامل، وتعددية الأصوات، تجاه كافة الأجناس الأدبية، وكافة الأصوات والمعارف الاجتماعية.. كيف ترى هذه المقولة في ضوء ما كتبت، وما كتب الآخر في الساحة المحلية؟

س٥ ما مدى توقعك بخصوص إنجاز متميز في الرواية السعودية مستقبلاً؟

(ح . م)

انفتاح الرواية يحقق رواية إنسانية واسعة

* إبراهيم الناصر الحميدان

الرواية عطاء إبداعي أخذ مكانته المرموقة بين فنون الأدب الأخرى، وذلك لكونه يلقي الضوء ومن كافة الجوانب على المعاناة الإنسانية لشريحة أو أكثر من البشر، يعيشون تحت مظلة السماء، ويكافحون في سبيل حياة كريمة، قد تحفل بجوانب عاطفية تنتهي بالنجاح أو الفشل وفق ظروف المفروض أن يقتنع بها القارئ.

أهم الفروق بين الرواية التقليدية والمعاصرة أن الرواية المعاصرة تكشف عن نوازع النفس البشرية، وتميط اللثام عن خفايا وأسرار الحياة الإنسانية، بما في ذلك استخدام بعض الأدوات الحديثة وعناصر كانت ملغاة من مشاركتنا همومنا مثل السحر، والميتافيزيقيا، واحتكاك العوالم الأرضية بالعوالم السفلى حتى وصفت بالاتجاه الغرائبي المنساق وراء التيارات الحديثة في المعالجة الروائية.

* * *

مازال الإصدار الروائي في المملكة ليس في حجم الأعمال الثقافية الأخرى، وذلك ناتج عن عدم انفتاح المجتمع السعودي لهذا اللون الإبداعي؛ لكونه يشرح التفاصيل والعلاقات الاجتماعية التي يحرص الأفراد على كتمانها سواء داخل الأسرة أو في الاشتباكات اليومية بين عناصر المجتمع، وبما أن للمرأة دورها الفعّال في ذلك الاحتدام، نجدها تبعد عن هذا المعترك باعتبارها «عورة» لحساسية وضعها الاجتماعي، مما يضعف العملية الإبداعية، الأمر الذي يدفع ببعض المبدعين إلى الالتحام بالمجتمعات النسائية الأخرى من خارج الحدود، حتى لا تفقد الأحداث ديناميكيتها وبعدها الإنساني، وحتى يأتي دور المرأة - بصرف النظر عن نوعيته وتلاحمه - متناسباً مع وجودها في الحياة البشرية المتفاعلة باعتبارها الجنس المكمل للرجل في خضم المعاناة الاجتماعية.

* * *

مازالت الرواية السعودية لم تأخذ مكانتها في خريطة الرواية العربية، لأسباب أهمها: تجاهل وسائل الإعلام في أكثر الدول العربية، لاسيما شقيقتنا الكبرى مصر، عن تناولها بالدرس والتمحيص، وهو تجاهل نرجو ألاّ يستمر، حتى يواكب ما تحقق في الدول العربية الأخرى كفن إبداعي فرض نفسه في الساحة الثقافية، كما أن علينا المبادرة إلى طرح أعمالنا بصورة أكثر انتشاراً، وهذا مسئولية أنديتنا الأدبية وجمعية الثقافة والفنون، لاسيما في المواقع الفكرية في مختلف الدول العربية. ويسعدني القول «دون مباهاة» إن إحدى رواياتي سوف تصدر في الشهور القادمة ضمن اصدارات دار الهلال؛ وهي رافد لا يقبل سوى الأعمال الإبداعية التي تناسب مكانة الدار المُشار إليها. وفي ذات الوقت أتمنى من نقادنا الذين يعكفون على دراسة نماذج من الروايات العالمية أن يلتفتوا قليلاً إلى الانتاج المحلي، إذ من بين تلك الأعمال ما يستحق الوقوف والتأمل، كما أن من شأن هذا النهج أن

يجعل النقاد العرب يتحمسون إلى متابعة الإنتاج المحلي لإبراز ما يتضمنه من لمحات إبداعية.

* * *

مقولة انفتاح الرواية مقولة حقيقية، فالمبدع ينبغي أن يمتلك تلك الأدوات المعرفية حتى يُحقق لأبطاله رؤية إنسانية واسعة تلتف على مختلف العلوم الإنسانية والمنجزات الحضارية، إذ بدون تلك الأدوات لا يمكنه الغوص إلى أعماق شخوصه وهم يدبون على ظهر هذه الأرض طالما هم نماذج متباينة تدفعها أحاسيس وعوالم مختلفة وتوجه تصرفاتها وانفعالاتها في مواجهة الأحداث حسب الوعي والفهم، بمعنى أنهم ليسوا في مستوى ثقافي أو حضاري متعادل بل إنهم إلى التعاون أقرب، وهنا يأتي دور المبدع حتى يكتشف إمكانات تلك الشخصيات وتعاملها مع الأحداث المحيطة بها.

* * *

متفاؤل جداً بأن مجتمعنا سوف ترتفع نظرته مستقبلاً – مع ازدياد الوعي- إلاّ أن معالجة مشكلاتنا الاجتماعية لا يقصد من ورائها التشهير وكشف الأسرار وإيذاء نفر من الناس، أو الهجوم على فريق من المجتمع من خلال كشف تلك الأخطاء والممارسات غير الحضارية، إنما وضع اليد على موطن الداء هو السبيل إلى اجتثاثه، وبغير ذلك سوف نكون كما تفعل النعامة حين تغرس رأسها في الرمال وأعلنها صراحة بأن مجتمعنا المحافظ لايختلف عن المجتمعات العربية والإسلامية في شيء، إذ بين أفراده الشرير والجاهل والطيب والواعي بل وحتى الفاسد والمجرم قد انبثوا في صفوف المجتمع المسالم والمتمسك بأهداب الدين والتعاليم السماوية، وليس من سبيل إلى القضاء على هذه الهموم الوافدة سوى بالمواجهة الحازمة والصريحة، فلماذا الغضب عند معالجتها أدبياً أو روائياً؟!!

والغريب أن بعض أفراد المجتمع جعلوا من أنفسهم رقباء على المعالجات الأدبية، رغم أن ذلك ليس من اختصاصهم، فنراهم يستفزون جهات حكومية ويستنكرن سكوتها على بعض المعالجات الجريئة ويحاولون استعدائها على تلك الأقلام الواعية. وهؤلاء يشكلون عقبة كأداء في سبيل التطور والانفتاح. فكم أتمنى من هؤلاء بأن ينظروا إلى ماوراء أنوفهم واحتواء العثرات بالطرق المثلى، وليس بالتنفير والإيقاع، ولا ضير من كشف الأخطاء والعثرات وكشفها هو السبيل إلى معالجتها بتعقل من أجل إثراء تجربتنا الاجتماعية بما يحدث بين ظهرانينا، لا كتمانه والتبرؤ منه أو نكرانه، فالحياة تطورت، وهذه الإفرازات بعض من معطيات الجديد الذي لم نتعامل معه بحكمة وهو ثمن دخولنا إلى بوابة القرن العشرين وما بعده.

* * *

الرواية المعاصرة في المملكة

* عبدالعزيز مشري

تنظر الرواية إلى الواقع؛ مثلما ينظر أي جنس أدبي آخر عبر إيقاع وظروف المكان والزمان، أي حسبما يعيش الإنسان في ملابسات عصره.

وعندما نتحدث عن «العصر».. فإننا نعني بالضرورة نسيج الحياة الاجتماعية التي لا يمكن فصلها عن الزمان والمكان، وإلاّ لاكتفينا بكتابة التاريخ لرصد الأحداث، ولاكتفينا بتسجيل المناسبات والحوادث، نقلاً توثيقياً، إذا لم يتعرض هذا النوع من التوثيق للوصاية أو التزييف، حسبما تمليه الإدارة القائمة لذلك الظرف.

لذلك، فإن العمل الروائي في مجمل بانوراميته البنائية كوحدة أدبية إبداعية، يمثل كشفاً لشريحة اجتماعية زمكانية مترابطة، أي أنها انعكاس شعوري لكاتبها بعين تتلمس خفايا الحياة للبشر ضمن المعاش العام لهم، وإذا كانت الرواية وحدها، في الأجناس الإبداعية الأدبية الكتابية، تُعتبر استقراءً أميناً لحقبتها وإنسان مجتمعها، فإنها تهتم من

خلال التفاصيل بهموم أشخاصها وآمالهم، دون أن تُلغي أو تعرض عن درامية الفعل الطبيعي لمستويات أنشطتهم الانتاجية، ووسائلهم العملية في حياتهم.

بالطبع، هذا ليس تعريفاً للعمل الروائي، أو تحديداً لوظيفتها، لكنه مفهوم مختصر للرواية المعاصرة، التي لم تكن معروفة في أدبنا العربي من قبل كجنس، أو نوع أدبي مستقل، وبالتالي فإن تحديدها بمعنى مقنن معروف لم يكن له بذي عمر طويل، وعليه فإن إيجاد المفارقة بين «التقليدية والمعاصرة» لا تنطبق على الرواية بالتحديد، إذ إن الشرط الزمني والمكاني هو المرتكز الأساسي للشريحة الاجتماعية فيها (أي الرواية)، وإذا كان هناك مفارقة، فهي في الكيفية التناولية والمنظورية، التي تعتمد على تقنية الكاتب ومفهومه وموقفه الخاص عبر رؤيته، وعليه.. فإننا لا نستطيع أن نعتبر روايات «ديستويفسكي»، أو «تورغنيف»، أو «بييرمينار - دون كيشوت»، أو «الطاعون»، أو حتى «البؤساء» روايات تقليدية، وعلينا أن نفرق بين الكلاسيكية والواقعية، مثلما نفرق بين التقليدية والكلاسيكية، فهل نعتبر رواية مثل «العجوز والبحر» لـ «همنجواي» تقليدية - مثلاً - لمجرد أنها كتبت في النصف الأول من القرن، أو «لمن تقرع الأجراس»؟!

بالطبع.. لا... لماذا؟

عندما نجيب؛ يمكننا إيجاد جواب شافٍ لرواية مثل «المقامر» لـ «ديستويفسكي».

ما يُسمى بالرواية الحديثة.. هو مصطلح اجتهادي غير دقيق، فالجديد لم يأتِ باقتلاع الماضي، وإنما نتيجة تراكم التجربة الكتابية الإنسانية السابقة، والكاتب اليوم لا يمكن فصله عن واقعه.. أي بالمقابل واقع زمانه ومؤثرات العصر ومعطياته ومستوى تطوراته الفكرية والعلمية، والتقليدية لا تكمن في التقنية الإبداعية وأدوات الكاتب، وإنما في طريقة التناول الفكري الملائم لواقع وإيقاع عصره، فالأمر يتعلق بالرؤية والطرح وليس التقليد والحديث.

* * *

قبل أن أجيب عن الحجم، ينبغي عليّ أن أُشير إلى نقطة مهمة، في نظري، وهي: منابع المناخ الاجتماعي لكتابة الرواية في المملكة، حيث أن المنابع في سنين التحول الاقتصادي؛ قد اكتست بغلاف ضبابي، منع وضوح المعالم الخصوصية لسحنة الوجه المحلي.

أظن أن مقومات كتابة الرواية؛ قد تتوفر لدى بعض كتابنا، غير أن القِوام الأساسي لكتابة الرواية يظل مفقوداً، وهو القِوام الاجتماعي، أو ما أعني به: الحياة الاجتماعية المنفصلة بين قطبي التشكيل البشري في الحياة العامة، فالعنصر الإنساني الذي يتحقق في وجود المرأة يكاد يكون غائباً، أو مغيباً، هذا من جانب، ومن آخر، فإن الوسيلة الإنتاجية ذائبة، ولا يوجد فينا أي صفة اجتماعية محددة بعوالم معيشية إنتاجية.. الكل مستهلك، والاستهلاك قائم على المنتوج المستورد، بل والمستورد الذي لا يتجدد وإنما يستعاض عنه في حالة التلف؛ باستيراد جديد، وهكذا.. حتى ولو كان على صعيد راعي الغنم، أو الغنم ذاتها، أو عامل المقهى وسائق السيارة والخباز والخياط، والمزارع وبنور الزراعة و......و..... ، لا يوجد سحنة للتشكيل الاجتماعي، ما يفرقنا عن الغير هو الملبس فقط، وليس الانتمائية التي تؤكد ضرورة العلاقة بين المكان والإنسان في الجدلية المعيشية بالإنسان الآخر وبين الأرض والمهنة والحرفة.

بالتالي، فإن الرواية في مثل هذه المواضعات، ستبقى تدور حول هم الذات، أو التداعي الارتجاعي، هذا إذا قلنا إن لدى الكاتب مقومات كتابية روائية.

الرواية المحلية ربما استطاعت أن تؤكد هويتها من خلال سبرها واستقصائها لعالم القرية، ذلك العالم الذي بقي متمسكاً بخصوصيته إلى عهد قريب، لا تزال معالم منه - شكلية - باقية، وهي الآن على شفا التحول المدني (وليس الحضاري) العام.

الرواية في هذا الجانب أكدت محلياً وعربياً وجودها، إن لم يكن خارج خارطة القارئ العربي، لأن منابع التشكيل وقوامات النسيج الكتابي متوفرة وغنية.

عفواً.. إذا كنت أعتز بهذه التجربة، لكنني لا أغيب الحاضر الفانتازي العجيب الذي يحول دون التجرؤ على الكتابة في الصنف الروائي.

لذلك، وعلى وجه العموم، فإن حجم الرواية المحلية حالياً ينعد على الأصابع في اليد الواحدة نوعاً، وحتى كمًّا، فالتجارب الجديدة قليلة جداً ومحدودة.

* * *

ربما احتجت أن أوضح جانباً صعباً في مسألة كتابة الرواية، وهو جانب قد لا يبدو مكشوفاً لدى القارئ، أو الناقد في الغالب، فكتابة العمل الروائي.. ليست كالتنظير الجاهز، الناقد يصيب عندما يستخلص قوانينه (لا أعني منهجه) من داخل النص، ويكون قابلاً

للقولبة الجاهزة عندما يتعامل مع النص الروائي من خارجه، أي من خارج شريحة النسيج الروائي كوحدة متكاملة.

أنا لا أعيب طريقة الطرح، بل مفهوم الكاتب عبر الطرح للعالم الذي يتحدث عنه في الرواية، وهنا قد تقع المفارقة بين ماهو تقليدي أو غير تقليدي، أما الطريقة أو وضع قوانينه الخاصة به فهي شأن آخر.

فكيف إذا نظرنا إلى كاتب الرواية؛ الذي يتصارع مع اللغة من جانب، ويتوغل طويلاً في ثنايا المغامرة، وينقطع زماناً ثم يعود ليستأنف من جديد، وهكذا. ثم كيف يحاذر في استدراج موازناته بين ذاته المثقفة وبين ضحالة الواقع الذي يسترجع معه مئات المرات جهوده، وصبره ومثابرته، وأمور كثيرة - لا مجال لشرحها -.

أنا أرى أن الرواية كجنس أدبي له خواصه.. لا يمكن أن يكون مؤطراً بحدود قانونية لا يخرج عنها!، بل إنه وبهيئة شعورية متجانسة يذهب أحياناً لرسم لوحة مقروءة أقرب إلى اللوحة التشكيلية، أو الشعرية، أو المسرحية أو غيرها كالسينمائية مثلاً، غير أن هذا لا يعني أن الرواية - باعتبارها قابلة للتفاصيل في مساحتها - لا يجب أن تتحول إلى نصٍ مفتوح، الذي يفقدها شمولية النسيج.

آمل أن يكون قولي واضحاً، لأن المداخلات قابلة هنا للتشابه، فأنا لا أستعين بالملفات في كتابتي، ولا أرسم لها هيكلاً ثم آخذ في تعبئته بالسرد، و «تلييس» الثغرات وأحياناً أنفق وقتاً مملاً في تجميع صورة ما؛ لكي أوجد منطقية في ربطها بما سبقها في سياق النسيج العام.

نحن لا نستطيع أن نُسمي الكتابة المتراكمة في كمية أوراق العمل، التي تعتصر سوائل أعصابها في زخرفة اللغة مثلاً (رواية).

الرواية إبداع أدبي مقرون بالتجربة والخبرة والصبر، هذا إذا ما افترضنا وجود قوام المادة الخام، وأعطينا مبرر الانفتاح.

لقد أطلعت على بعض تجارب الزملاء، فوجدت أن الرغبة المحمومة في كتابة الرواية.. تسبق الإمكانية، وتتعالى على التجربة، وأحياناً تفرض ذاتها (الأنا المثقفة) كعين ترى مالا يرى الآخرون، كما أن بعض تلك المحاولات تتخذ من فلاشية التقطيع والترميز اللااضطراري المكثف المزخرف مبرراً دون أن تعي المنزلق، وربما كانت مقصودة للخروج من

تعب المثابرة بما يُسمى «شكلاً مغايراً»، لا خلاف على أن تأتي بجديد، أو أن تجرب قدراتك ومعارفك، ولكن هل هذا الجديد من أجل الجديد ذاته، وما هو مبرره؟ نُريد أن يكون الجواب موجوداً داخل العمل.. نُريد أن تكون ذاتك المثقفة ووصاياك التهذيبية بقبح ما تراه مشوهاً بعيدة عن التعرية والسفور.

العمل الروائي في نظري، لا يستوعب الشعارات، ولا المنبرية، لأن الركن الذي يُدير منه الكاتب عدسة الالتقاط، هو ذاته رؤية الكاتب وموقفه ومصب وعيه وفكره، ولا حاجة لإعلان الوصاية، أو تسيير موضوعية الشخوص في الواقع إلى حيث يرغب، فتحميل الشخوص (الأصوات المتعددة) أكثر مما يتناسب مع إمكانية وعيها وقدراتها الملتحمة بنشأة ظروفها، يعني الوصاية بعينها أو الوصاية المفروضة!!

* * *

من خلال ما ذكرناه من فقدان عوالم التشكيل الاجتماعي، التي تكون مناخاً ملائماً، يصلح لأن يهيىء للرواية مادة كتابية إنسانية، خالية من عنصرية الفصل بين الذكر والأنثى، وغيره من المسببات الأخرى.. أتوقع أن ذلك يحتاج إلى عامل أساسي فعّال وهو الزمن. ولكن هذا لا يعني أن كتابة الرواية ستنتظر مجيء ذلك التشكيل حتى يتحقق.. سيكون هناك كتابات تجارب في هذا الشأن، وربما استطاع الظرف إيجاد نوع من الصياغة في الحلول الكتابية، على الأقل لرصد (فانتازيا) الواقع.. لكننا لا نضمن بصورة ما أن يكون لها تميز نقطع من خلاله أنها رواية تُسمى بـ «السعودية»، فالعمل الروائي، أو الأدبي الاجتماعي المحدود بخصائص المكان والزمان؛ لا يأخذ مواصفاته أو جوازه من الخارج.

لقد كنت أقول، ولا أزال (من خلال تجربتي الخاصة) أن علينا في هذه المرحلة البحث عن خصوصية بنائية المجتمع المحلي عن طريق الوسائل الإنتاجية في الحياة قبل أن تصطبغ بذائبية الشكل الاستهلاكي المدني.

فنحن نحتاج إلى قاعدة قوية ننطلق منها في كتاباتنا الروائية القادمة، وهذه القاعدة توجد في أساسيات التكوين الاجتماعي الذي جئنا منه، أي مرحلة ما قبل التحول، وكيفية تشكيل الثغرة المسلوقة التي أذابت الوجه الأول وطمست معالمه وقسماته في القرية والبداوة، وفي المواقع الساحلية والحارة، يُضاف إلى هذا المطلب التاريخي التوثيقي - عبر الانتاج الإبداعي - وليس «الأنثربيولوجي»، أي على سبيل ماكتبته في أعمالي

الروائية التي تنتهي بالظرف التحولي الطفراوي الذي وقع على المواطن دون وعي استيعابي لمعطيات العصر.

أرى أن التميز لن يكون حالياً دون إدراك هذه الخصوصية، ومرحلة القاعدة - السالفة الذكر - مرت دون أن يلتفت إليها روائياً للأسف.

وإذا كان هناك إدراك بأهمية ماذكرت، فإن الحالة بعد ذلك تستوجب الانعطاف نحو مرحلة ماقلت عنه مرة «القبض على القرص قبل القذف» ، أي مرحلة التهيؤ قبل رمي القرص (حسب الرأي الرياضي اليوناني).. ودعني أؤكد بأنها ستكون كتابة صعبة وشديدة الحساسية والالتقاط، حيث سيكون الروائي في منطقة انعكاس التحول بين سابق الحياة الاجتماعية ذات السحنة الواضحة؛ وبين ماهو قادم في مستقبلية مرحلة مابعد الهوة.. أي - بالتحديد - الهوة ذاتها، وهذا لن يتم دون التأكيد على تلمس المرجعية (مرجعية التشكل المرحلي السابق).

آمل أن أكون واضحاً، لأن هذه المسألة تشغلني، بل تقلقني كروائي حاولت أن أستقرئ في أعمالي الصفة الشعبية التي نحتت مفهومها وفلسفتها في الحياة والكون عبر مخزونها البعيد، وتراكميات حوارها مع الطبيعة لإقامة صيغتها الخصوصية والمتميزة عبر وسيلة حياتها في الفلاحة، وهي - كما نعلم - أقامت جدلها الحياتي في علاقتها اليومية مع الأرض إلى درجة أنسنتها العلاقة بالشجر والصخر وبمؤالفة الحيوان الذي يحتاجه الفلاح في حياته المعيشية والإنتاجية.

الرواية تكوين جمالي

* عصام خوقير

من أجل الإجابة عن السؤال الأول، أعتقد أنه سؤال مليء ويحمل في طياته ثقلاً علمياً، وأجد أن الإجابة عليه تتطلب امتلاك محصول فائق في فقه الأنساق والأجناس الأدبية، وما أنا إلاّ سالك في مدارج السالكين وحصيلتي – في الفقه – محدودة، وحتى لا أهرق بما لا أعرف أقدم هذه المقدمة بين يدي ما أقول بعد طلب الأعذار.

فالرواية – عندي – إنما صيغ اسمها من أبجديات اللغة، من الفعل روى، يروي، غير أنها حين تنطوي تحت لواء الأجناس الأدبية تصبح عملاً فنياً، والجانب الفني هو الذي يُعطي للرواية نكهتها، وزخرفها ثم قيمتها كعمل يحمل جواز الدخول إلى عالم الأدب، وإن لا يكن ذلك كذلك فهي ليست رواية ـ أدبية، وإنما (حدوته) أو (حكاية) أو قولاً مسروداً تماماً، كما ظن أحدهم أنه شعر قول القائل:

كلامنا لفظ مفيد فاستقم ـــ اسم وفعل ثم حرف الكلم

والرواية، فهي تكوين جمالي، وذلك يتطلب ضرورة امتلاك الحس الفني بالجمال ومقاييسه لمن يتصدى لعملية هذا البناء، بجانب امتلاكه لأدواته وجمال حسن استخدامه أدوات البناء، وإحساس عميق بالجانب الجمالي عند التفاعل مع المادة الخام التي يصوغ

منها ويخلق هذا التكون الجمالي وعندي، أن عشق الجمال، الانفعال به، وحسن استخدامه، هو المادة الخام الأولى في بناء وخلق هذا التكوين الجمالي الذي أسميه «رواية»، وبعد هذا فلتكن الرواية معاصرة أو تقليدية، ولكل زمان معاييره في البناء. أما مدى المفارقة بين الرواية المعاصرة والتقليدية فأتركه - كما ذكرت آنفاً - لأهل الفقه في هذا النسق.

* * *

إذا ما أخذنا في الحسبان عالم الزمان، وتاريخ ميلاد البيئة الثقافية فإن حجم - الرواية الجيدة - لدينا، لا يدعو إلى القلق ولا إلى التشاؤم والانزعاج، ولكن الأمر يستدعي التشجيع، وذلك بتوفير المناخ الذي يُغذي عملية النمو أو على الأقل يُساعد بتوفير الغذاء الفكري، ويحول دون حدوث مجاعة فكرية، فثمة نوافذ أولى أن تفتح، وثمة روافد وقنوات أولى أن تتم لها عمليات صيانة لقنواتها.

* * *

ليس ذلك رأي النقاد وحدهم، بل ذلك هو بعض احتياجات البناء وهو بعض خصوصية الرواية وما يميزها عن القصة أو الأقصوصة، فمن خصوصية الرواية الانتقال والحركة في كلا البعدين، الزمني والمكاني، وفي عملية الانتقال، أو الحركة والتنقل، تحمل الرواية للمتلقي - في شخصيات أبطالها- وعلى لسانهم صوت الوضع الاجتماعي والثقافي والبيئي، التي كانت سائدة في ذلك المكان الزمان، ثم علميات التطور، أيضاً في الاجتماعي والثقافي والبيئي والمتغيرات لمساراتها. وأظنني قد التزمت بكل ذلك، أو ببعض ذلك.

وحتى يُعطى العمل المنتج مسمى (رواية) ينبغي أن يتحقق كل ذلك، وإلاّ فأظن العمل المنتج سيكون منطبقاً عليه قول الأصمعي:

فلو تراني راكباً ... على حمار أعرج
يمشي على ثلاثة ... كمشية العرنجلي

* * *

إنها أمنية أرجو أن تتحقق، أما مدى هذا التوقع فقد كفاني الشاعر القول حين يقول:

أخلق بذي الصبر أن يحظى بحاجته ... ودائم الطرق للأبواب أن يلجا

الإنجاز المرتقب آتٍ

* محمد صالح الشنطي

بداية لا بد من أن نتعرف على هذا النوع من الرواية في دلالته الاصطلاحية؛ فالرواية الجديدة مصطلح فني يُطلق على لون محدد من ألوان الرواية التي يُعتبر الكاتب الروائي الفرنسي «إلان روب جرييه» أحد أبرز منظريها وكتابها، فقد أعلنت هذه الرواية ثورتها على الزمن وعلى مضامين الرواية التقليدية بما في ذلك الرواية الواقعية والرواية الطبيعية والسيكولوجية، وذلك بإلغاء الفعل والفاعل والشعور واللاشعور، وركزت على «الشيء»، ولذلك سماها البعض الرواية الشيئية، وهي لا تصور فعل الإنسان في الشيء أو انفعاله به، وإنما تكتفي بوصفه كما هو دون أن تخلع عليه أي صفة إنسانية، لذا حل المكان محلّ الإنسان لأن الأشياء تحقق وجودها في المكان وليس في الزمان، لذا كانت ثورة الرواية الجديدة ثورة جمالية بالإضافة إلى كونها ثورة على الموقف الفكري التقليدي، إذ رأى كتابها أن الشخصية نزعة بورجوازية انتهت بانتهاء مجتمع البورجوازية، والتصور المسبب للأحداث ذو نزوع منطقي يجسد طموح ذلك المجتمع إلى الإطمئنان والاستقرار،

وأنه لا يمكن التفرقة بين الشكل والمضمون لأن هذه التفرقة ترمز إلى الطبقية الاجتماعية.

والرواية الجديدة لا تعترف بالبطولة بل ترى أن الفرد يجب أن يذوب في المجتمع وأن لا فوارق بين الطبقات، وأن المضمون هو الشكل، والرواية الجديدة يتبناها فريقان، لكل منهما رؤيته الخاصة: الأول ينضوي تحت ما يُسمى بمدرسة النظرة، وهي تجعل من الشيء لا من الإنسان موضوعاً لها، فتحاول وضعه بشكل مباشر، وروّاد هذه المدرسة: إلان روب جرييه، وميشيل بوتور، وما رجريت دورا، يأتمون بفوابير ويعتبرون أنفسهم امتداداً له فيما يُسمى بالطبيعة الجديدة، أما المدرسة الثانية فتسمى المدرسة الباطنية حيث تتخذ من المونولوج الداخلي الذي يصف الشيء محوراً لأعمالها الروائية، ويمثل هذا الاتجاه جيمس جويس وبيكيت وناتالي ساروت.

وثمة من يرى أن الرواية الجديدة تعبير لا منطقي عن حالة الغربة والضياع واللاجدوى، وتقوم على عدم الاتساق، حتى يوائم الشكل المضمون، ويكون ذلك تعبيراً عن اللامنطق واللاجدوى، إذ تتحطم العلاقات بين الأشياء، وإلغاء الإنسان ووجود الزمن والعبث بالأحداث مع تفتيت الصياغات اللغوية وإحلال الإشارة والحركة والصمت محل الكلمات، وكتاب هذا اللون من ألوان الرواية يقطعون الصلة بينهم وبين القراء، وبينهم وبين العالم، وثمة من يرجع هذا المنهج في الكتابة الروائية إلى الفلسفة الفينو مونولوجية (منهج الوصف البحت للظاهرة) التي وضعها الفيلسوف الألماني هوسرل، حيث الكتابة التي لا تهتم بالاستنتاج أو الاستدلال أو الحكم. ومفتاح الرواية الجديدة، كما يقول «روب – جرييه» هو الشخصية التي ليس لها ماضٍ ولا قدر ولا أعماق.. ولكنها شيء في سبيل الاكتشاف لا يتكون إلاّ في رأس القارئ بوصفه الشخصية الوحيدة الحية في الكتاب.

إن لغة الرواية الجديدة في الواقع هي «لغة الصمت» فكيف يمكن أن يقرأها من لم يتعلم حروفها، وقد أطلق سارتر على الرواية الجديدة مصطلح «ضد الرواية». ولكنه لا بد من الإشارة إلى أن الشخصيات موجودة، ولكنها موضوعة في ظروف لا يشرحها الكاتب، والأشياء موجودة ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن كنه العلاقة القائمة بينها وبين الإنسان، وكذلك الأحداث موجودة ولكن القارئ لا يعرف لماذا وقّعت أو كيف وقّعت.

وقد شرح فتحي العشري في مقدمته لا نفعالات ناتالي ساروت بالتفصيل هذه القضية، وقد أوجزت ذلك فيما سبق، غير أنه لا بد من العودة إلى السؤال الرئيس الذي

يُطالب بتوضيح الرؤية الخاصة للمسؤول وليس للمصطلح بوصفه تعبيراً عن مرحلة من مراحل تطور الرواية بشكل عام، وهذه المرحلة تبدو امتداداً للرؤية الوجودية في أعقاب الحرب العالمية الثانية. وكان من الضروري أن أعرض لهذا المصطلح قبل طرح الموقف الخاص أو الرؤية الخاصة، فأنا أعتقد أن الرواية الجديدة هي تلك التي تتجاوز التقنيات التقليدية للرواية الواقعية، وتزيل الحواجز بين الأجناس الأدبية، ولا يعني ذلك إيجاد جنس هجين ينعتق من كافة الحدود النوعية لكل جنس، بل ما أعنيه هو الاستفادة من كافة الأنواع الأدبية في إثراء الرواية، ! إذ يمكن استثمار الدرامية من المسرح والانحراف الاسنادي من لغة الشعر وما إلى ذلك دون إعدام الإنسان أو تفتيت الحدث وما إلى ذلك، بل الاستفادة من كافة التقنيات لرفد المبنى الفني مع المحافظة على الركائز الأساسية للسرد الروائي، وإذا كانت الرواية التقليدية تهتم بعنصر الحكي في الدرجة الأولى، وتكرس منطق الإيهام بالواقع وتحرص على الإفضاء برؤية اجتماعية أو فكرية محددة، فإن الرواية الجديدة - في رأيي- تتجاوز ذلك كله فتفتح نوافذ جديدة على الإبداعات المتميزة سواء في أمريكا اللاتينية أو في أفريقيا، ذلك العالم المبكر، أو لدى أعلام الرواية في الغرب في نماذجهم الرفيعة، ولا يعني هذا بحال من الأحوال فقدان السمات الجوهرية التي تعطي السرد هويته بوصفه مساراً زمكانياً وإنسانياً تتميز به الرواية كجنس أدبي.

* * *

حجم الرواية الجديدة في المملكة ليس كبيراً، ولكن هذه الرواية لها وجودها المتعيِّن، وأعتقد أن جهود عبدالعزيز مشري في هذا المجال واضحة خصوصاً في «الوسمية» و «الغيوم ومنابت الشجر» و «ريح الكادي»، فهو لم يسلك سبيل السرد المألوف في الرواية التقليدية، وإن بدا أن الكاتب لم يخرج عليه خروجاً تاماً، غير أن مايبدو التزاماً به نهج مراوغ يتبدى ذلك في الإطار العام للبناء الروائي في الوسمية حيث تبدو وكأنها مجموعة من القصص أو المشاهد القصصية المستقلة، بينما يربط بينها خيط سردي خفي حيناً وظاهر أحياناً، كما أن النزعة التوثيقية ليست هدفاً في ذاتها وإن تراءت للمتلقي كذلك، بل هي من صميم جماليات السرد في الرواية، فضلاً عن أن الخطاب السردي ذاته يثير جدلاً يتعلق بالمسألة الجمالية في الرواية، فاللغة في بنيتها التشكيلية وفي طريقة الصياغة غير مألوفة في السرد الروائي التقليدي إذ يعمد الكاتب إلى تفصيح الدارج مع المحافظة على

النظام في بناء الجملة، كما لجأ إلى الاستفادة من أساليب السرد في الحكاية الشعبية مخترقاً بذلك النهج المألوف،لذا اعتبرها بعض النقاد في مستوى عالمي، وجعلها عابد خزندار في مستوى «مائة يوم من العزلة» لجارثيا مركيز، وفي مستوى «الطوق والإسورة»، كما كشف الدكتور معجب الزهراني عن استثمار الكاتب للموروث الشعبي بأسلوب متميز.

وهناك رواية «الموت يمر من هنا» لعبده خال؛ وهي تتمرد على البناء الروائي القائم على التوالي الحقيقي أو الضمني للأحداث في نسيج سردي متماسك، بل إن الكاتب يعمد إلى التشظية والتقطيع والتوازي والتقاطع وما إلى ذلك من الخرق المستمر للسياق السردي، وتبدو الرواية وكأنها مجموعة من الحكايات حيث يغيب التطور المألوف للحدث الروائي، وتصبح مهمة ترتيب المشاهد الروائية وجدل الخيوط المشتتة منوطة بالمتلقي، ويصبح المكان بطلاً حقيقياً من أبطال الرواية بل ربما كان سيد البطولة في الرواية برمتها، وتبدو البنية المكانية موازية للبنية الروائية حيث الانتفاح والانغلاق في جدلية مستمرة، غالباً ما تنتهي إلى الانغلاق في الوحدات السردية المتتالية، ولكنها تظل مشرعة على آفاق ممتدة في نهاية الرواية، وليس هذا مجال التحليل والكشف عن الجماليات، ولكن القصد من ذلك إبراز بعض الملامح التي تجعل من هذه الرواية مندرجة في إطار الرواية الجديدة.

كذلك، فإن رواية «العصفورية» تندرج في هذا الإطار، فالدكتور غازي القصيبي الذي كتب روايته الأولى «شقة الحرية» حرص على تطوير أدواته ورؤيته، وقد اعتبرت هذه الرواية طليعية بمعنى أنها تجاوزت التقنيات الروائية التقليدية، وغزت حقل التجريب، وقد جاءت دراسة الدكتور عبدالله الغذامي التي قدمها في ملتقى السرد الروائي والقصصي لتضيء الجماليات الجديدة لهذه الرواية، وأعتقد أن ما ذكره الناقد عن الحيل التكنيكية في الرواية ممثلة في (الخوارقية والسخرية والعنف الذاتي» وعن المعلومة بوصفها شخصية سردية يجعل من هذهِ الرواية لوناً من ألوان الرواية الحديثة بمعناها الواسع.

* * *

موقع الرواية في المملكة على الخريطة الروائية العربية موجود، ولكن وجوده ليس بالحجم الذي يُغطي ما يفترض أن تحتله من مساحة، وربما كانت هناك أجنة روائية إبداعية مذخورة ستظهر فيما بعد إن شاء الله.

* * *

لعل مرد هذه الرؤية النقدية تأخُّر ظهور نظرية متكاملة للرواية من ناحية، وتداخل الجانب المعرفي بالتقني في الأعمال الروائية الأولى مثل «دون كيشوت» لسرفانتيس، حيث يتمازج التنظير بالإبداع، من هنا كان اعتبار الرواية شكلاً مفتوحاً قادراً على استيعاب عناصر جمالية تنتمي إلى أجناس أدبية مختلفة، ولكن ثمة معالم أساسية لا بد أن تتوفر في العمل الروائي على نحو ما، فالحس الزمني التعاقبي أو العنصر التشخيصي والنزوع إلى البحث والكشف عن آفاق الصراع بشكل ما لا بد أن يكون ذلك كله متوافراً لكي يكون العمل روائياً، لابد من عنصر السرد الذي ينتظم تلك العناصر، والسرد زمني مكاني لساني إنساني أو «بشري» بمعنى أدق، وذلك يحمل إطاراً عاماً يعصم العمل الروائي من فقدان الهويّة والقول عن غياب الحبكة وتشييء الإنسان وتداخل الأزمنة، واشتباك ماهو واقعي بما هو حلمي أو فنتازي أو أسطوري وما إلى ذلك لا يصادر العناصر التي أشرتُ إليها آنفاً، ومهما تعددت إمكانات السرد وإنجازاته وتنوع أساليب الوصف والتخيل والارتحال عبر الذات المنقسمة، وربما كان من الأسباب التي أدت إلى انفتاح الجنس الروائي على غيره من الأنواع الأدبية تنوع الموروث الروائي العالمي المعاصر وتراكم المنجز السردي وتغايره إلى درجة التعارض - كما يقول الدكتور محمد برادة- إذ من الصعب تحديد ذلك الخيط الرابط بين الأعمال المنضوية تحت هذا الحشد الهائل فثمة تمايز كبير على مستوى التركيب الفني والتيمات وتنظيم الفضاء الروائي، ففي ندوة مغلقة - كما يروى- حاول مجموعة من النقاد والروائيين الفرنسيين أن يقدموا جواباً على سؤال «هل ما تزال الرواية ضرورية؟» فألحوا على أن ما يميز الرواية هو أنها جنس تعبيري يتيح لنا أن نقول من خلاله كل شيء، وهذه خاصية لا تتوفر في أجناس أخرى «فالرواية هي سينما لأنها تستطيع وصف الصور، وفي الوقت نفسه هي أكثر بذلك من السينما بكثير لأننا نستطيع أن نقول ما تفكر به شخصية روائية ما، وما يفكر به حجر أو طريق، كما نستطيع أن نسرد تاريخاً أو نقول ما تظن إحدى الشخصيات أن شخصية أخرى تعتقده، هناك كثافة من الممكنات، والرواية المثلى، الرواية المطلقة هي التي تحاول أن تقول كل ما يجري في لحظة واحدة، وما من فن آخر يمكنه أن يزعم امتلاكه هذه القدرة على قول كل شيء»، ومع هذا، فإن نظرية الرواية لدى المهتمين بتحليل جمالياتها يؤكدون عناصر ثلاثة لهذه الجماليات

السّردي والوصفي والحواري، وقد أضيف إليها عنصر رابع هو الزمكان (الكرونوثوب) والتشخيص الأدبي للغة، وهذه تمثل خمسة مقومات للخطاب داخل الرواية، ولو حللنا كل مقوم على حدة لوجدنا إمكانات متناهية له، وهذا يكفي لأن توصف الرواية كجنس بإنتاجية الأفق أمام مختلف الأجناس، ومع هذا يظل لها هويتها المتعينة، أما في ضوء ما كتب الآخرون في الساحة المحلية، فالمسألة لا تأخذ هذا البعد الإشكالي الذي من شأنه أن يجعل المرء في حيرة من أمره فيما يختص بمسألة التجنيس، ولكن من الواضح أن الرواية المحلية الجديدة قد استفادت من مختلف التقنيات على الساحة العربية والمحلية، فضلاً عن أنها - ولظروف اجتماعية وحضارية - لم تشهد هذا الانفتاح المشرع الأبواب أمام تلك الحوارية والتعددية غير المحددة بأطر أو تصورات أو مواقف، ولعله يبدو من المبكر البحث في هذه المسألة على نطاق واسع.

* * *

أعتقد أن ثراء التجربة الإنسانية كما هو الحال بالنسبة للتجربة الثقافية، وما تشهده الساحة من انفتاح معرفي، وما يلوح في الأفق الإبداعي من محاولات دؤوبة يجعلني أعتقد أن هذا الانجاز المرتقب آتٍ لا ريب فيه.

النقد والرواية

* حسن عبدالله الهويمل

إشكالياتنا التي نصنعها طوعاً بأيدينا ثم نغرق في دوامتها وكدنا نألفها تتمثل في الدخول غير الواعي في لعبة المغايرة، وهي لعبة خطرة مخادعة ماكرة مستغلة بشكل ساذج. فالتجديد، والمعاصرة، والتقليد، والحداثة وما شابه ذلك من المصطلحات الصاخبة حتى الإزعاج والمتناقضة حتى القطيعة هذه: المصطلحات تعد من الإشكاليات المستعصية على الحل الخارجة على الجمع والمنع الاصطلاحي، فالناس في بلادنا مأخوذون بهذه المصطلحات يتراشقون بها، وكأن الله خلقهم متدابرين لا يصطلحون ولا يرضى بعضهم عن بعض، وإذا نكص الغرب على عقبيه عن مصطلح نكصوا معه غير عابئين بما تركوه من وثائق واعترافات، تلك أخلاقيات شائعة وليست عامة.

هذا السؤال يعيد الإشكالية جذعة ويستدعي ما غاب عن الذاكرة. [فالرواية] مفرد من هذه المفردات التي شغلت النقاد، والزمن كما تقول مجلة [فصول]: زمن الرواية.. وهي ديوان العرب، هكذا يحلو لهذا البعض أن يطلقوا.

وعن مفهوم الرواية المعاصرة تتبدى آراء كثيرة ينقض بعضها بعضاً. فالناس لم يستقروا على تعريف جامع مانع يلم الشتات ويوحد الكلمة. [فالراواية] في حد ذاتها مازالت عائمة وشرطها الفني في تحول وتبدل وتعارض، وإن كان الغربيون كتبوا في بنائها، وتبعهم من العرب من ألف في بناء الرواية وكادوا يجمعون على سمات فنية واحدة. وحين يستقر النقاد على رأى، يفاجئهم المبدعون - وسوادهم من الأدعياء - بما ليس في الحسبان، بحيث يداخلون بين الأجناس أو يحدثون مالا مثال له وتظل القضية في تحول مستمر على شاكلة ما يدعيه الحداثيون لحداثتهم بحيث تشبه النهر المتدفق ينغمس فيه السابحون فلا يجدون أنفسهم في ماء مستقر لا يجري، ومتى ركد الماء لا يكون نهراً.

وهكذا الحداثة - على حد زعمهم - لا تكون بالاستقرار والركود حداثة. فالماضوية ولو للحظة واحدة. والسائد ولو لساعة واحدة، والأنموذج ولو لفوارق ليس من ذلك شيء تقبله الحداثة أو يقبل به الحداثيون. وهكذا الرواية حين أصابها طائف من جنون التحولات غير الواعية تكون أبداً في مفارقة ومن ثم فلسنا بين ثنائية «التقليد» و«التجديد» ولو كنا كذلك لأبنا عن مدى المفارقة. وأذكر أنني حين أشرت إلى أهمية الأنموذج للاحتكام أو للتحدي وأكدت على فقده في ظل صراعات التجديد حمد الله بعضهم. وقال: نرجو ألاّ نجد الأنموج الذي نقف عنده ونحتكم إليه. وكأنني بهذا التطلع أبني سقفاً «خرسانياً» يضرب هامات المتعملقين على سيقان من الخشب. إن النمذجة التي أريدها كالرقم القياسي الذي يتعرض للتحطيم بين الحين والآخر وكل الآداب لها نماذجها ولها رموزها، ولكن الحداثيين في لجة الادعاء يفسرون ما أقول على هواهم ليضعوني حيث يريدون، فهم أبداً يصنفون خصومهم بالشكل الذي يضعفهم أمام الآخرين، غير عابئين بالمصداقية، غير مقيمين وزناً للتحري والبحث عن الحق أياً كان مصدره. ولا أحسب أمة تعلو فيها مثل هذه الأصوات المتشنجة تملك أدنى حَد من التميز.

وعلى ضوء ما سبق فليس هناك مغايرة تصل حد القطيعة بين الرواية الجديدة، والرواية التقليدية، وإذا انبتت الصلة بينهما فليس الأمر أمر تطور وتحول. إنه قطيعة ونشوء فن جديد لا يُسمى رواية وإنما يلتمس له مصطلحاً آخر.

ولعلنا نذكر إشكالية التحول العروضي في القصيدة الجديدة، وظهور مصطلح (القصيدة النثرية)، هو مصطلح يناقض صدره عجزه. والشعر لا يكون نثراً إلاّ إذا كان الرقص مشياً. ولهذا نجد أن بعض المبدعين يخوضون مغامرات فاضلة فيكتبون بطريقة غريبة وبشكل غريب ويسمون مايكتبون شعراً، أو رواية. وإذا تعامل النقاد مع هذا اللون من الكتابة اختلطت الأمور. فما يكتبه أولئك على شاكلة «قصيدة النثر» إبداع أدبي ليس هو بالشعر وليس هو بالرؤية وليس هو بالقصة. ولعلنا نذكر بهذا الصدد بعض كتابات المهجري جبران خليل جبران النثيرة. هي إبداع ولا شك فيها صناعة وجمال. ومع كل هذا لا نستطيع أن نخرج هذا اللون من القول من دائرة الكتابة الفنية، إنه كلام جيد يبحث عن هوية إذا لم يرض مريدوه تسميتها نثراً. ولا يمكن للعقلاء أن يهدموا أسوار الفنون وضوابطها لمثل هذا الإبداع. هذا التداخل والاحتياس حمل طائفة من النقاد على إطلاق مصطلح [الكتابة] ليتسع لكل قول لا تتسع له الفنون المعتبرة بشروطها الفنية. إنني - وأعلنها صريحاً- أرفض تداخل الأجناس الأدبية، واستخف بدعوى اللاحدود بين النثر وفنونه فضلاً عن الشعر.

إننا حين نقبل بالتجديد في كل الفنون يجب أن نضع الضوابط التي تجمع بين النوع الفني وتحولاته. لقد قرأت أعمالاً يُقال إنها روايات جديدة، والحق أنها ليست من الرواية في شيء لأنها تفتقر إلى أدنى حد من خصوصية الرواية. الحدث.. الشخصية.. الزمان والمكان.. الحركة.. النفس الروائي. هي عمل إبداعي لأن فيها قدر من الصناعة وشيء من العدول اللغوي ولكنها لا يمكن أن تدخل حيز الرواية مثلما أن قصيدة النثر لا تدخل حيز الشعر.

مفهوم الرواية المعاصرة عندي بعد كل هذه الاحتياطات هو الامتداد المعقول والمتزن للرواية المحافظة، ومن ثم لابد أن نعي بناء الرواية في الشرق والغرب وأن نمضي مع هذا البناء في نمو طبيعي ينتقل بنا من الفاضل إلى الأفضل مع اعتبار خصوصيات الفنون. وما لم نضع هذا الشرط سهل الادعاء، وضاع المبدعون، ذلك أنه من اليسير على كل قادر على الكتابة أن يدعي الشاعرية في ظل تحطيم خصوصية الشعر القائمة على الإيقاع، والوزن، والقافية والصور والتجربة، والموهبة، والثقافة. ولك أن تقول في شرط الرواية مثل ذلك أو بعضه.

* * *

يكثر اللغط حول روايتي الدكتور غازي القصيبي «شقة الحرية» و «العصفورية» فمن متحفظ على تسمية هذين العملين بالرواية، ومن مندفع إلى أبعد حدود الاندفاع متمنياً أن يجد مائة عمل مماثل. ومبشراً بفتح جديد في عالم الرواية.

وأحسب أننا مسرفون لو قلنا بأن الرواية في المملكة دخلت آفاق التجديد كما يتصوره الحداثيون. أو كما هو في الجزائر والمغرب والعراق مثلاً.

لقد كانت مغامرة الروائيين في الوطن العربي أكثر مما هي عليه في المملكة، فالرواية في المملكة تبدو أمام الزخم الروائي العربي متواضعة إلى حد لا يحملنا على التفكير في تصور مغايرة تسلكنا في طابور الروائيين في البلاد العربية. وهذا الرأي قد يغضب البعض. ولكنني ضد الحمية الجاهلية وضد المواطنة العمياء، مواطنة [شاعر غزيّة].

لقد كانت أصداء روايتي حامد دمنهوري «ومرت الأيام» و «ثمن التضحية» صاخبة وكانت بداية ناضجة كما يقول الناقد الروائي منصور الحازمي. ولكن المسافة بين البداية والمعاصرة متقاربة فسلطان الشعر لم يتح الفرصة للروائيين الجيدين للتجاوز. والمبدعون في بلادنا يستهويهم العمل القصصي القصير ومن ثم نستطيع أن ندعي الندية في المجال القصصي حتى الدراسات المقامة على الأعمال القصصية المحلية تكاد تكون في مستوى الأعمال المطبوعة وهي كثيرة إذا قيست بالأعمال الروائية ودراساتها. المؤكد أنه لم يتجاوز الروائيون في بلادنا الثلاثين روائياً. ولم تتجاوز الروايات الستين رواية. قد يند عني شيء قليل من الروائيين أو من الروايات. ولكن الأرقام التي ذكرت هي الغالبة. هذا حجم الرواية الجديدة والقديمة، وهذا حجم الروائيين المعروفين والمغمورين مع أعمالهم ممن لا يكاد يعرفهم أحد، بل لا يكاد يدرسهم أحد، إذا استثنينا دراسة أكاديمية لأحد أخواننا المصريين هو الدكتور السيد محمد. أديب في كتابه [فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور] وبعض دراسات وصفية عجلى عند الشامخ والحازمي وما جاء من إشارات خاطفة في معجم الروائيين العرب.

وكما أشرت في مستهل الحديث، فإن روايتي القصيبي من الأعمال التجاوزية فناً

وموضوعاً وقد لا يكون بالتجاوز المحمود من كل وجوهه. ولكنها جسارة طرحتنا على الأقل وسط الساحة العربية، ويبدو لي أن النقاد لم يستقروا بعد على رأي ناضج إزاءهما، فكل الجدل القائم يدور حول مشروعية مثل هذه المغامرة الجريئة من القصيبي. ولأنني لم استكمل قراءة الروايتين بعد، فإنني لا أستطيع أن أحكم عليهما، وإن كنت قد أشرت إلى بعض فنياتهما ومضامينهما وأنا بصدد الرد على النقد المحتمل من الأخ الأستاذ عبدالله بن عبدالرحمن الزيد، ووعدت بقراءة فاحصة أرجو ألاّ يطول مطالها. وهناك عمل للقاص عبده خال، وآخر لعبدالله باخشوين لذلك «الموت يمر من هنا» ولهذا «الحفلة» وهما عملان يملكان شيئاً من التجاوز، على أن فنيات عبده خال أكبر من لغته ومن تفكيره. ولهذا يحتاج إلى زمن طويل لكي يلائم بين قدراته. وأذكر أن عمله درس من بعض النقاد العرب وجاء ضمن كتاب لا استحضره الآن ولكنني أذكر أنه أشار إلى ضعف لغته.

ومما يسر ويبعث على التفاؤل أن المسافة بين الدمنهوري والقصيبي. ليست كالمسافة بين الأنصاري والسباعي والمغربي من جهة، والدمنهوري من جهة أخرى.

إن بين الدمنهوري والقصيبي كفاءات تبشر بخير من أمثال أبي الفرج، وحسون وبا خشوين، وبوقري، وخوقير، ورجاء عالم، ومحمد عقيل، وعلوان، ويماني، والمليباري، وشطا، وخاشقجي، وبا غفار، والمشري، والناصر، والشقحاء، وخال، والصقعبي، وطاهر سلام، وباطرفي. وغير أولئك كثير أعتذر عن غيابهم عن ذاكرة مكدودة. غير أن العمل الروائي جملة لم يأخذ تشكلاً مميزاً يمكن أن يوصف بفنياته ودلالاته. إن عنصر «الثورية» و«النسائية» و «الواقعية الاشتراكية» القائمة على الصراع الطبقي و «الحرية الفوضوية» و «الاعتراف» كل هذه الأمور متاحة بشكل أوسع للروائي العربي، وليست متاحة للروائي المحلي. وليس في ذلك عيب. ولكنها الإمكانيات غير المشروعة تعطي الرواية بعداً فنياً على حد [الشعر نكد لا يقوى إلاّ بالكذب]. ومثلما يتعرض له المسرح المحلي، تتعر ض لبعضه الرواية المحلية.

إن الروائي السعودي المتدين بطبعه، والناشئ في مجتمع محافظ يمنع الخلوة والتبرج، ويقمح الفحش ويرفض ادعاء الصراع الطبقي، لا يمكن أن يكون على شاكلة طاهر وطار أو نجيب محفوظ أو الطيب الصالح، فالرواية العربية قويت في أجواء لا ترى

حداً للحرية الشخصية بالقدر الذي نراه ونحمد الله عليه، إن علينا ونحن نفاضل بين المستويات أن نعي الإمكانيات البيئية والفكرية لأنه لا مفاضلة مع الفارق.

* * *

يبدو لي أننا ندخل في رهانات خاسرة لو قلنا بالندية في مجال الإبداع الروائي كما نقع في قمع الذات لو أزحنا أنفسنا وهمشنا مبدعينا. عندنا أعمال روائية ليست بإزاء الإبداع العربي لا في كمه ولا في كيفه، وليس من المتوقع أن نكون بإزائه في المنظور القريب، إننا وإن سعدنا بنماذج من الأعمال الروائية والقصصية عند إبراهيم الناصر، ومحمد عبده يماني، أبي الفرج، وعند العنصر النسائي ممن أشرت إليهن في سؤال سابق نظل نحفز أنفسنا لنجسر الفجوة بيننا وبين الإبداع الروائي في العالم العربي.

هناك عمالقة في الرواية العربية من أمثال نجيب محفوظ، والطيب صالح، ويوسف إدريس، والطاهر وطار، وجبرا إبراهيم جبرا، وسهيل إدريس، وأميل حبيبي، ولكن هذه العملقة حين ينظر إليها بعدسات مقعرة تبدو تجاعيدها بشكل مريب، ولا سيما فيما يتعلق بالأدلجة، والقيم، واللغة، والفن والتبعية. وهو ما لا نجده عند مبدعينا. اللهم إلاّ بعض تجاوزات طفيفة عند القصيبي في روايتيه وعند سميرة الخاشقجي في رواياتها الأربع وعند رجاء عالم، وهي هنات بسيطة إلى جانب جنح الروائي العربي. لقد كانت لنا بدايات قوية وواعدة ولكنها لم تسر في خطها التصاعدي المأمول إننا حين نستدعي روايتي «ومرت الأيام» و «ثمن التضحية» نثق أننا بدأنا بدايات قوية ومنافسة ولكننا لم نجد الخلف الذي ينطلق في خط تصاعدي سريع، بالطبع هناك بدايات سبقت الدمنهوري تمثلت في «التوأمان» للأنصاردي و« البعث» للمغربي و «فكرة» للسباعي، ولكنها بدايات متواضعة تتسم بالوعظية والعودة إلى التعليم والتراثية والحذر من مزالق الحضارة الغربية، وتدعو إلى الأخذ بأسباب المعاصرة بطريقة مباشرة ولغة تعليمية وعظية وبأسلوب وفنيات متواضعة.

وحين نقلل من شأن البدايات نربط ذلك ببدايات الرواية في الوطن العربي، وفي مصر على وجه الخصوص. فبداية الأنصاري، والمغربي، والسباعي، ليست بمستوى بداية هيكل في «زينت» و «محفوظ في «عبث الأقدار» ولكنها بداية مبكرة وجيدة إذا قيست بالإمكانيات المتاحة.

وإذا كان المعجمون للروائيين العرب قد نيف محصولهم على الألف وثلاثمائة روائي وهو عدد دون الواقع. فإن نصيب المملكة لا يتجاوز العشرين روائياً ليس لأكثرهم إلاّ رواية واحدة. وليس لأقلهم أكثر من خمس أو ست روايات، في حين نجد العشرات من الروائيين العرب قد نيفت أعمال الواحد منهم على العشرين عملاً. وأقيمت عليهم دراسات أشاعت ذكرهم، وسأضرب مثلاً برواية [موسم الهجرة إلى الشمال] وثلاثية نجيب محفوظ. لقد حفل الروائيان بدراسات واسعة ومتعددة تناولت أدق التفاصيل في مجمل أعمالهما وبالذات «موسم الهجرة» للطيب صالح وهو مالم يحصل أقله لكل الأعمال الروائية مجتمعة، ولكل الروائيين عندنا مجتمعين.

إن موقع الرواية في المملكة - كما أشرت- متواضع جداً وهو بحاجة إلى دعم نقدي ومؤازرة جماعية من كل المؤسسات التعليمية والثقافية لكي ينقله إلى الساحة المحلية تمهيداً لنقله إلى الساحة العربية. والنقد عندنا مازال مثبطاً بالتقليدية الغربية. وبالشللية المقيتة وبالادعاء العريض. وقليل من الأكاديميين من يمارس النقد المؤمل من أمثال الحازمي في بداياته النقدية ولكن هذا الجد والموضوعية والمنهجية تأتي على استحياء وفي أضيق نطاق. قد ترد الكرة إلى شباكي، ويقال : لماذا لا تفعل أنت؟ وأود أن أشير إلى أنني غير متخصص في النقد الروائي كالحازمي، والعريني، والهاجري مثلاً، ومع هذا فلدي من الأعمال النقدية التي أرجو أن ترى النور وهي أعمال تطوعية في مواجهة زيف النقد الروائي.

* * *

قلت من قبل، لم تكن صلتي القرائية والنقدية بالرواية متينة كما هي في الشعر، ولست روائياً وإن كنت أفكر بالمغامرة، ولست قاصاً وإن نشرت لي قصة وحيدة قبل ثلاثين سنة.. وحين جئت متأخراً تمكنت من تلافي بعض النقص، لقد قرأت دراسات تطبيقية وتنظيرية أكثر من قراءة الأعمال الإبداعية.

قرأت للنساج، والربيعي ورمسيس عوض، وعبدالمحسن بدر، والهواري، ونبيلة إبراهيم، والقط، وعبدالرحمن عثمان، وجورج طرابيشي، ومحسن الموسوي، وعبدالرحمن ياغي، وطه وادي. وللنقاد البنيويين أمثال سعيد يقطين، والحمداني، وللتاريخيين أمثال

السعافين وغيره وقرأت بعض المترجمات لأمثال [ليون] و [جرييه] و [روبرت همفري] و [ألبيريس] و [أناييس نن] و [جورج لوكاش]. وأدركت أن النقد الروائي العربي يقع فيه الحافر على الحافر. وأكاد أجزم بأن العمليات النقدية في مجال الرواية لا تملك الاستقلالية التي تملكها العمليات النقدية في مجال الشعر. ولك أن تقرأ العمليات النقدية حول «موسم الهجرة إلى الشمال» سواء منها النقد الموضوعي أو الشكلي أو اللغوي ولك أن تقرأ النقد المكثف لأعمال نجيب محفوظ تجد أن النقد يكرر نفسه والتمجيد يتسع بشكل أذهل الطيب صالح نفسه ولم يرض نجيب محفوظ، والانفتاح الكامل وتعددية الأصوات ماهي إلاّ هاجس في أنفس النقاد ذلك أن القراءات النقدية منفصلة تماماً عن مضامين النص ومقوماته الفنية، وقد تكون لي قراءة مستقبلية عن «جنايات النقد الجديد» بحيث أتخذ النقد الروائي منطلقاً لذلك.

قلت ومازلت أراهن على صدق ما أقول: إن النقد الروائي يكاد يكون منبت الصلة عن واقع الرواية ومضمونها. إنه إسقاط لما يجب أن يكون وليس وصفاً وتحليلاً لما هو كائن. وهو تحميل متعسف لما لا يحمله النص الروائي بدعوى أن الناقد مبدع رديف. ومن ثم فإن الروائي العربي لم يستفد الفائدة المرجوة من النقد بشقيه التنظيري والتطبيقي.

إن انفتاح الرواية وتعدد الأصوات لم يكن ذلك كله رائداً لأنه استجلاب وليس ابتكاراً. ثم هو سيل تقليد ومحاكاة، وليس استجابة لواقع. المبدعون متورطون في المحاكاة. لا يعبرون بالضرورة عما هو كائن في الواقع. وإنما هو تحشيد لما في الذاكرة، لا أستطيع أن أعمم ولكنني أنظر جانب التغليب. فالواقعية الاشتراكية في روايات الستينات، والسبعينات، والاشتراكية الماركسية في النقد الروائي البنيوي في المغرب العربي وأدب الاعتراف الجنسي، والوصف الصارخ للعمليات الجنسية كل ذلك محاكاة ومسايرة للواقع السياسي أو للطارئ الغربي.

الرواية ذات رسالة أخلاقية وتثقيفية وتوجيهية. ويجب أن تنهض برسالتها وإذا اقتضت الرسالة الانفتاح وتعدد الأصوات كان مقبولاً، والنقد له رسالته الأهم.. وكم أتمنى لو تشايل الإبداع، والنقد وحققا نقلة نوعية تأصيلية وليست تبعية.

* * *

إذا توفر المبدع الموهوب، والتجربة الصادقة، والوعي التام بخصوصية الإبداع الروائي، والثقافة المعمقة والشاملة واحتفاء القارئ بالإبداع الروائي، والناقد البصير المتمكن من آلياته الساعي للتأصيل النقدي وقبل كل ذلك احتفت المناهج الجامعية بالقصة والرواية ونقدهما بقدر احتفائها بالشعر كانت الأجواء الأدبية مهيأة لعمل إبداعي متميز، وأحسب أن هذا الشرط ممكن. وأن الإنجاز المتميز ممكن في ظل توفر الشرط. والمستقبل حري بانتاج عمل روائي متجاوز. المعوقات تكمن في تهميش الابداع الروائي، وفي وجود نقد أشبه بالعائل المستكبر. النقد الصحفي [المسلوق] والشللية المتقايضة لا يمكن أن تمهدا لإنجاز متميز. الادعاء والمباهات وتهميش الآخر لا يمكن أن يوطئ لعمل منافس. نحن بحاجة إلى نقاد متعقلين متمكنين لا تستهويهم الأضواء ولا يستدرجهم المكاء والتصدية. ولا يشغلهم البحث عن الأشياع الغوغائيين.

إن تجارب روائية ينجزها روائيون عرب يبشر بمستقبل روائي مشرف سيكون للروائي السعودي منها نصيب وافر. ولكيلا نقيم تفاؤلنا على جرف هار يجب أن تتوفر الساحة الأدبية على نقد روائي يهمش من أشرت لهم من النقاد الذين لم يتخلصوا من مراهقة التجريب بحيث يستشرف النقد المستقبل، ويتعقب المنجز الروائي بدراسات نقدية عميقة صادقة تسهم في صقل المواهب، وكشف مواطن الضعف في الأعمال الروائية القائمة. لا بد أن يكون النقاد مرايا صافية تظهر على صفحتها كل التجاعيد والنتوآت.

ولا يتأتى كل ذلك المبدع والناقد إلاّ من خلال متابعة جيدة للطرح العربي والعالمي في مجالي الإبداع الروائي والنقد الروائي.

ما نلاحظه الآن في بعض الأعمال النقدية طغيان المجاملة وتبادل أنخاب الثناء والشللية، وإعطاء بعض الأعمال أو بعض الروائيين الشباب زخماً من الثناء والتضخيم والنفخ الذي يكاد يؤدي في النهاية إلى صبيانية الفعل إنه نقد المقايضة على حد: «شد لي واقطع لك».. النقد الطاغي يمارس ما تمارسه وكالات الجلب والتسويق والدعاية والإعلانية وهذا اللون من النقد لا يُساعد على الإنجاز المتميز في كل وجوه الإبداع ومنها الرواية.

بعض النقـاد عندنا لا ينظرون إلى العـمل بل لا يكادون يقـرؤونه. وإنما تنحـصـر رؤيتهم للمبدع في تبعيته لهم وسؤالهم: هل هو من طائفتهم الفكرية أو الفنية أم ضدها؟. وهنا يكال القدح أو المدح بغير قياس وبغير صدق. ما أطمئن إليه أن الزمن كفيل بشكف الادعاء ونفي الزيف، وإحقـاق الحق، وما أتطلع إليه أن يعي شـبابنا مـواقع أقدامـهم وأن يفرقـوا بين من يصدقـهم القول، ومن يصـدقـهم على كل قول، نحن بحـاجة إلى الشجـاعة والثقة؛ شجاعة الناقد، وثقة المبدع، وعند هذا نراهن على الإنجاز الروائي المتميز.

رواد الرواية الفنية في المملكة العربية السعودية

* سلطان سعد القحطاني

ظهور الفن الروائي:

يعتبر كتاب أحمد السباعي «أيامي» الذي كتبه على هيئة مذكرات يومية، عن الحياة والمجتمع، ومشاكله اليومية، المؤثر الرئيسي في الأسلوب الروائي لدى كتاب الرواية السعودية، أكثر من تأثير رواية السباعي «فكره» نفسها. وبالرغم من أن هذا الكتاب لا يقوم على بناء وأسس روائية حديثة، إلاّ أن أسلوب السباعي الساخر أثر في البناء الأسلوبي من ناحية، واقتباس علاج المشكلة من ناحية ثانية. ومنذ أن كان ينشر هذه الآراء في الصحافة السعودية، وينقدها بأسلوبه وطريقته في العرض. كان لها قراؤها ومتابعوها، وبالتالي تأثر بها الكثير ممن كتبوا القصة بمفهومها العام فيما بعد. وتعتمد هذه اليوميات على شخصية الكاتب نفسه الذي يقوم باسقاطها على الشخصية المفقودة، معتمداً على عناصر السخرية بما يتفق والهدف الذي ترمي إليه. فحفلت بعناصر الجذب والتشويق وإثارة التفكير.

أما رواية التسلية والرواية التعليمـية، فقد تراجعت في هذه المرحلة إلى الوراء ولم يعد لها حضور أدبي، كما كان لها في بداية الحركة الأدبية في الثلاثينيات والأربعينيات. هذه الأعمال التي أصدرها الكتاب السابقون لهذا التيـار «الفني» لم تناسب جيل القراء الذين تجاوزوا بالنضج الفني هذه المرحلة. ولم تكن تلك الأعمال التعليمية مرفوضة بالكامل، فما زال لها مريدوها من الجيلين - السابق، والحالي الذي نشـأ مع وجود الفن القصصي، ولكن أصبح القارئ في هذه المرحلة مميزاً لما يقرأ، باحثاً عن التركيبة الفنية، أكثر مما كان يحتاجه ويسترشد به من سبقه من الجيل الأول.

هؤلاء الكتـاب كانوا يخشون دخول الأدب الأجنبي إلى الثقافة العربيـة في بادئ الأمر، ولكن بعد أن مهد لهم المترجمون بنماذج جيدة، أصبح قبوله لديهم مستساغاً. لذلك، زالت أوهام الأدب الحديث من أذهانهم وتقبلوه قبولاً حسناً يلائم بيئتهم، ولا يتنافى مع الموروث والمعتقد.

معظم الباحثين والنقاد متفقون على أن رواية حامد دمنهوري «ثمن التضحية» أول رواية سعودية احتوت معظم، إن لم يكن كل العناصر الفنيـة للرواية. والدليل على ذلك ترجمتها إلى عدد من اللغات العالمية الحية فضلاً عن الدراسات التي تناولتها، ودلت على فنيتها (١). القصة قدمت في أسلوب نزاع داخلي بين بقاء البطل في وطنه كعضو فعّال في مجتمعه، وبين منفاه الاختياري لمواصلة دراسته ليظفر بالتحصيل العلمي الذي تفتقده البلاد في ذلك الوقت، وبين حبه لخطيبته المحافظة التي تنتظره في مسقط رأسه، وبين حبه لفتاة جميلة تتمتع بالجاه والمال والمركز الاجتماعي على العكس من خطيبته الأولى الجاهلة التي لا تعرف إلاّ عمل المنزل الذي اكتسبته عن أمها، بينما الثانية طالبة في كلية الحقوق، ووالدها من أعيان المدينة «القاهرة».

إن حالة الصراع الذي كان يدور في داخل البطل، جعله يقف أمام عدد من علامات الاستفهام، ويسلك طريق التفكير إلى أرض الواقع، ومتطلبات العصر، ليكون صادقاً مع نفسه بحتمية العلم وتأثيره، الذي يحقق الحياة السعيدة، ومتمشياً مع التقاليد وحساسيتها، فيدفع الثمن غالياً في عدم تقدم وتطور المجتمع الذي تقف هذه التقاليد - أحياناً - في طريق تقدمه.

ويستطيع الكاتب أن يسوي بين هذه الأمور التي تكفل للمجتمع تقاليده، وفي نفس الوقت تهيئ له سبيل التعلم والرقي، فيتنازل عن بعض طموحاته، وذلك ثمن التضحية.

حامد دمنهوري (١٩٢٢ - ١٩٦٥م)

يعتبر حامد دمنهوري - كما ذكرنا - أبو الرواية الفنية في المملكة العربية السعودية. عاد حامد دمنهوري من دراسته الجامعية في جامعة الإسكندرية سنة ١٩٤٥م ليأخذ مكانه مدرساً في مدرسة البعثات، وهي مدرسة أعدت لتحضير البعثات الدراسية إلى الجامعات المصرية، وبعد ذلك بوقت قصير جداً انتقل إلى التدريس في المدرسة النموذجية الثانوية في الطائف، ولم يمض بها وقتاً طويلاً، حيث نقل إلى العمل بمكتب نائب الملك عبدالعزيز على الحجاز «في مكة» ليشغل عمل مفتش، وأخيراً إلى وزارة المعارف، حيث شغل وظيفة وكيل وزارة للشئون الإدارية، حتى وفاته(٢).

أصدر الدمنهوري روايتين مابين عامي ١٩٥٩، و ١٩٦٣م، وعدداً من البحوث والقصائد. ففي سنة ١٩٥٩م أصدر أول أعماله الروائية «ثمن التضحية» وفي ١٩٦٣م أصدر روايته الثانية «ومرت الأيام». ويُعتبر الدمنهوري - كما ذكرنا - أبو الرواية الفنية في المملكة العربية السعودية. وقد عكست كل من الروايتين مرحلة من مراحل حياة الدمنهوري. ففي الأولى صورة لحياته طالباً في جامعة القاهرة «دار العلوم» ومكملاً دراسته في جامعة الإسكندرية، ومما يربطه فيهما من زمالة وصداقة بالطلبة السعوديين والمصريين، إضافة إلى الجو الثقافي في مصر في تلك الأيام. هذا من ناحية، أما الناحية الثانية، فتتمثل في الشوق إلى الوطن، والأهل ومن بينهم مخطوبته التي عقد قرانه عليها قبل سفره. فالرواية في مجملها سيرة ذاتية تمت معالجتها في إطار فني حديث.

أما الرواية الثانية فتمثل مرحلة ثانية من مراحل حياة الدمنهوري، وهي مرحلة مابعد الحياة الدراسية، بمعنى آخر مرحلة الحياة العملية، وبناء المستقبل. فإما أن يرضى بالقليل ويستكين للراحة، وإما أن يُكابد الحياة في مرارتها أملاً في قطف ثمارها الحلوة. ويجد الباحث في عمل الدمنهوري الأول، أثر الثقافة المصرية في بداية نهضتها في العشرينيات، والثلاثينيات، وخاصة تأثره المباشر بالروائي المصري الأول محمد حسين

هيكل، وببعض الكتاب الآخرين، من مبدعي الجيل الأول، من أمثال نجيب محفوظ. فتأثر بناء ومعالجة رواية الدمنهوري «ثمن التضحية» يبدو واضحاً برواية محمد حسين هيكل «زينب» ١٩١٩م. كما يظهر تأثره في الطرح والمعالجة بشكل عام في أعماله بنجيب محفوظ في أعماله الأولى. ويرى الدكتور منصور الحازمي الشبه واضحاً بين «ثمن التضحية» و «زينب»، بل ويرى أن العقدة الروائية في كلا العملين قريبة الشبه جداً(٣).

أما الدكتور محمد صالح الشنطي، فيرى رأياً آخر، وهو أن الدمنهوري شديد التأثر بنجيب محفوظ في عمله الروائي «الثلاثية»، الصادرة في سنة ١٩٥٦م. ولم يورد دليلاً على وجه الشبه بين هذه الأعمال، وعمل الدمنهوري إلاّ ما تشابه من الأسماء للشخصيات(٤). وهذا في حد ذاته لا يُعتبر دليلاً علمياً، فتشابه الأسماء يتكرر في كل عمل مع دلالة تختلف عن دلالة العمل الآخر.

وقد صقلت موهبة الدمنهوري الطبيعية دراسته في الجامعات المصرية التي كانت مناراً يكاد يكون الوحيد في العالم العربي آنذاك، وما يدور فيها من مناقشات ومحاورات يطرحها كبار الكتاب والأدباء المصريين الذين عادوا من الدراسة في الجامعات الأوروبية كما ساعده في ذلك إجادته للغة الإنجليزية، إضافة إلى تخصصه في اللغة العربية، وأيضاً قراءاته الواسعة، ومناقشته الأدباء والباحثين والنقاد، ثم خبرته الطويلة في المجالين الأدبي والعملي، ونضجه الفني الذي تجلى في كتابته الإبداعية(٥). فلم يتسرع في إصدار أعماله الفنية، فعمله الأول ظهر بعد تخرجه في الجامعة بخمس عشرة سنة، مارس فيها الحياة العملية وقرأ، وغير وبدل حتى جاء عمله ناضجاً له قيمته ووزنه الأدبي. أما عمله الثاني فبينه وبين الأول ثلاث سنوات وقد تزيد.

ويُعتبر الدمنهوري من الذين عملوا على تغيير وجه الأدب السعودي من التقليد الرتيب إلى الحيوية الحديثة، فقد أعطى تصوراً جيداً لما سيكون عليه الأدب العربي الحديث،خاصة في عالم الرواية في السعودية، التي كان ينظر إليها على أنها وليد غير شرعي في عالم الأدب، حسب الموروث القصصي القديم الذي يعتمد على الأساليب الرديئة.وبما أن محمد حسين هيكل عالج البيئة المصرية بمنظوره الخاص، فقد تساوى معه الدمنهوري في معالجة البيئة السعودية، فاتخذت الكتابة خطاً موازياً جعل منه الكتاب أنموذجاً فيما بعد، ونقطة انطلاق إلى عالم الفنية الحديثة بكل ما فيها من معنى.

ثمن التضحية:

تدور أحداث الرواية بين مكة والقاهرة. أحمد بطل الرواية طالب في كلية الطب، جامعة القاهرة، يزور زميله في الدراسة، وصديقه مصطفى لطفي، ابن المحامي المشهور - على حد تعبير الروائي- لطفي بيه. وخلال الزيارة قابل شقيقة مصطفى «فائزه» فتاة في السادسة عشرة، على قدر كبير من الجمال ومثقفة، وقد أغرى أحمد جمالها وثقافتها معاً، وهذه الصفات لم تتوفر في كثير من زملاء أحمد وأصدقائه، فله كثير من الأصدقاء، وزملاء الدراسة، ولكن القليل منهم، هم المثقفون والمطلعون، أمثال مصطفى وأخته فائزة. هذه الصفات التي عثر عليها في فائزة وجذبته إليها أشد الجذب، خلقت في داخله صراعاً شديداً، صرف من وقته الساعات والأيام، لأنه مرتبط ببنت عمه فاطمة في موطنه مكة. فخلال دراسته الثانوية كان طموحه كبيراً لإكمال دراسته في القاهرة، ولكن والده في البداية لم يفضل ذهابه إلى القاهرة مكتفياً بما حصل عليه في الدراسة الثانوية، ولأنه الابن الوحيد الذي تقع عليه مسئولية تولي تجارة الأسرة، بدلاً من أبيه حين عجزه عن القيام بالعمل؛ أحمد يقع مريضاً ويُصاب بالحمى عندما علم بخيبة آماله في الدراسة، ولكن والده يوافق عندما رأى حالته هذه، ويقيم مأدبة كبرى وداعاً له، ويشترط عليه من خلالها الارتباط - رسمياً - بفاطمة، ابنة عمه عبدالرحيم، الوحيدة. ويمضي أحمد ست سنوات في مصر للدراسة، وفيها سمع بوفاة عمه عبدالرحيم، فيرى من واجبه العودة إلى مكة لتعزية والده وفاطمة في وفاة عمه، ويشعر فعلاً بعظم المسئولية نحو الأسرة التي تحتاج إليه الآن أكثر من أي وقتٍ مضى، ففاطمة اليوم يتيمة. ويحصل أحمد على درجته العلمية فيعود إلى السعودية ليتزوج فاطمة. ويصرف النظر عن الجمال، والمال والثقافة، التي توفرت جميعاً في فائزه. ليقوم بأداء الواجب نحو أسرته، وهذا هو ثمن التضحية.

الدمنهوري عاد من مصر واحداً من المثقفين الصفوة، ليأخذ مكانه في بناء الوطن الذي تخلف قروناً عديدة عن ركب الحضارة والرقي. فكانت مشاركاته فعالة نتيجة دراسته وخبرته في الحياة، وأضاف أفكاراً جديدة في بناء وتطور الأدب الحديث، كان له المردود الجيد على الوطن وأهله. فكان للبيئة الحجازية في أعمال الدمنهوري الأثر الواضح، حيث صورها أحسن تصوير حتى أن القارئ يتأملها حتى ولو لم يزرها، الحياة العائلية، خرافة

الدجيرة الشعبية، اتفاق واختلاف التجار في سويقة، الإيجارات، التجارة الحرة، الخوف من توقف الاستيراد نظراً لقيام الحرب العالمية الثانية. وبالمقابل التطور والازدهار، الذي تلا الحرب، مع التأكيد على ضرورة التعليم، والنظر إليه على أنه سلاح المستقبل، لحاجة البلاد إلى الشباب السعودي الذي أصبح منهم فيما بعد، الطبيب، المهندس، الاقتصادي، وغيرهم، مع ما لازمها من مشاكل وعقبات كانت تواجههم، مثل تعليم المرأة، الذي لم يكن له وجود، مع أنهم وجدوه في الخارج ووجدوا النساء يمارسن دورهن بكل جدارة خلال دراستهم، ولذلك آثر الكثير منهم الزواج من الفتيات المتعلمات، وفضل ذلك على الفتاة السعودية غير المتعلمة إيماناً منهم بدور العلم في حياة الإنسان، ومستقبل الأجيال وتربيتهم[٦].

و مرت الأيام:

تدور أحداث هذه الرواية حول رجل فقير توفي، بينما كانت امرأته حاملاً بطفلها الثاني، وقد نذرت حياتها لطفليها، حيث عملت خياطة ملابس نسائية لتوفير لقمة العيش لهما، وضحت بكل شيء في سبيلهما، حتى تدهورت صحتها.

إسماعيل، الابن الأكبر قرر ترك الدراسة والبحث عن عمل من أجل مساعدة أمه، وأخيه منصور ليواصل منصور دراسته، وتستريح أمه من عناء العمل. صديقه كمال، ابن أسرة غنية كان يمانع في ترك الدراسة، ويقف ضد هذه الفكرة، ولكن إسماعيل أصر على رأيه ووجد عملاً في وزارة المالية، وذلك عن طريق مدير عام شئون الموظفين الذي كانت تربطه صداقة عريقة بوالد إسماعيل. هنا يلتقي إسماعيل بخليط من الموظفين على مختلف القدرات والمؤهلات، والبعض منهم مهمل ومتهاون في أداء عمله. لكن إسماعيل بدأ يشتغل بدافع الضمير الحي، إيماناً منه بعظم مسئوليته، لذلك أحرز منصب سكرتير مدير عام شئون الموظفين، وبالرغم من هذا المنصب الذي أدركه، مما لم يتسن للآخرين الحصول عليه، فإن طموحاته كانت أكبر من ذلك بكثير.

في أحد الأيام قابل نبيل توفيق، تاجر لبناني يسكن جده، حيث جاء إلى وزارة المالية في زيارة عمل روتينية. واستطاع نبيل أن يقنع إسماعيل بأن التجارة والعمل الحر أحسن بكثير من الوظيفة الحكومية ذات المرتب المحدود، لذا ترك إسماعيل وزارة المالية

- بعد أن اقتنع برأي نبيل - ليصبح شريكاً له في تجارة (خردوات السيارات التالفة)Scrap-metal business.

وحيث أن «جدة» مركز تجاري فقد انتقل إليها ليمارس نشاطه التجاري فيها، ويُقابل سلوى بنت شريكه نبيل التي حفزته على مواصلة العمل وشجعته عليه وكانت وراء نجاحه التجاري على مدى خمس سنوات متوالية.

ولدى إسماعيل خلفية حب قديمة مع سميرة أخت زميله كمال، منذ أن كانوا جيراناً في مكة، وعلى أي حال فقد أجبرها أبوها على الزواج من رجل كبير السن يسكن الرياض. إسماعيل الآن أرسل أخاه منصوراً إلى جامعة القاهرة لدراسة الإدارة، من أجل أن يعود متعلماً فن الإدارة الحديثة فيقوم بإدارة أعماله، ويكون عوناً له في مواصلة العمل التجاري، كما أنه يجد في ذلك تعويضاً له عما فاته من التعليم. ويصر إسماعيل على نقل والدته من مكة إلى جدة، من بيتها الصغير القديم الواقع في شارع ضيق وحي قديم إلى قصر كبير، يضيق ويتسع بالخدم، ولكنها ليست سعيدة بهذا القرار، حيث تحس أنها كبرت في السن، وترى أن ذلك جاء متأخراً لتكييف نفسها مع هذا الوضع الجديد لأسلوب حياتها.

نبيل يعود إلى بيروت مع عائلته، وإسماعيل يشتري نصيبه من الشركة. ولم يكن جاداً في الزواج من سلوى، حتى بالرغم من حبها له، ولكنه مازال يشعر بأنه سيضيع امرأتين في حياته، هي وسميرة. فما زال يكتب إلى سلوى في بيروت، ولكنها لاترد عليه. بعد عودة منصور من القاهرة، يحمل مؤهله الجديد ينقل إسماعيل مركز تجارته إلى الرياض، تاركاً منصور في مكتب الفرع في جدة، في نفس اليوم يتسلم رسالة من نبيل يفيده فيها بوفاة سلوى. كانت مريضة بعض الوقت، ولم يجد نبيل فائدة من علاج الأطباء اللبنانيين، فأخذها إلى أوروبا للعلاج، وهذا - أيضاً - كان بلا فائدة، فصحتها تنهار تدريجياً من خلال مرضها. وكانت ترفض أن تسمع أي شيء يسيء إلى إسماعيل من والديها، وعلى فراش موتها طلبت من نبيل (والدها) أن يخبر إسماعيل بموتها.

من وقت إلى آخر كان إسماعيل يرى في البناية التي فيها مكتبه الجديد في الرياض طفلة تذكره بسميرة، تلعب في الممرات وتدخل إليه أحياناً رغبة في شيء من الحلوى. ذات يوم كان ينتظر قدوم منصور من جدة، ولكن منصور تأخر في المجيئ، فجلس مهموماً

يفكر،فإذا بشخص يطرق بابه. إنه كمال الذي لم يره إسماعيل منذ عشر سنوات[٧] حيث قابله منصور مصادفة في جدة، وقد جاء إلى الرياض لزيارة إسماعيل. وخلال هذا اللقاء ذكر إسماعيل تلك الطفلة التي ذكرته بسميرة، فقال له كمال: حتى سنة مضت كانت سميرة تسكن هنا مع زوجها وابنتها، وفي هذه البناية بالذات، وهي الآن مطلقة وتعيش في جدة مع والدتها.

والد كمال توفي بعد مرض لازمه زمناً طويلاً، وثروة العائلة أنفقت على علاجه في محاولات لإنقاذ حياته، ولكن قدرة الله فوق كل شيء، فأجبر كمال للعمل للصرف عليهم بعد ضياع هذه الثروة.

وخلال هذه المحادثة يصل منصور، ويقترح الاثنان على إسماعيل أن الوقت قد طال به دون زواج. يقول إسماعيل: إن الوقت الآن متأخر. وفي نهاية المطاف، نجد عقدة الرواية تعود إلى مذكرات شخصية كتبها إسماعيل لنفسه - كسيرة حياة شخص أراد أن يبني جزءاً من حياته فهدم جزءاً آخر، حقق ذاته في جمع المال ونسي جوانب أخرى من بينها الحياة الزوجية وبناء الأسرة. هذه السيرة كان منصور يقرؤها على مسامع أمه، وهي تذرف عليها الدموع. أما إسماعيل فقد غادر المكان بعد لقائه منصور وكمال إلى جهة غير معروفة. وبهذا تكون الرواية قد انتهت.

الدمنهوري في روايته «ومرت الأيام» استعان بصور حية للحياة في مكة وجدة، حيث أورد تلك الصور من خلال الوصف الدقيق للأحداث والشخصيات، بالإضافة إلى التقارير التأريخية الموثق منها وغير الموثق. يقرر من خلال السرد الروائي أن جدة بصفتها ميناء الحجاز متقدمة ومتطورة أكثر من مكة، فشوارعها، وحدائقها، وتجارها، ومساكنها، تتميز بالحداثة، أما مكة فأحياؤها المتعددة، مثل الشامية، حي الباب، شارع أجياد، زقاق الباشا، والفرق الموسيقية العسكرية التي كانت تعزف مقطوعاتها أمام قصر الشريف (عون) وجمهور من الناس يستمعون إليها بعد العصر حتى غروب الشمس[٨].

وبجانب هذا الوصف الجغرافي والتاريخي، يعزز الدمنهوري روايته بوصف اجتماعي من خلال الصور الذهنية، فيما يتعلق منها بأعراف الزواج، وطمع بعض الآباء بالمغالاة في مهور بناتهم وبالتالي يبيعونهن بأسعار البهائم، بصرف النظر عن المواصفات

الجيدة في الزوج المتقدم لطلب يد الفتاة، بالإضافة إلى ما يترتب عليه ذلك مستقبلاً من طلاق أو عنوسة. كما أخذ الكاتب بالاعتبار وضع المرأة الأرملة في مجتمع محافظ، وما يناسبها من المهن؛ كالخياطة النسائية لتكون لها مصدر عيش ولأطفالها.

وللعرب القادمين إلى المملكة العربية السعودية للعمل في الرواية نصيب حرص الكاتب أن يظهر خبراتهم وتجاربهم في استعمال عقولهم التجارية والاستفادة من قدرات ابناء البلاد فمثل هؤلاء في نبيل الذي وجد في إسماعيل خير أداة يستعين بها في تكوين شركته، وكسب أموالاً طائلة من ورائه، كما استفاد إسماعيل نفسه من خبرة نبيل في ممارسة التجارة في وقت كان أبناء الوطن عن ذلك غافلين، وذلك رمز إلى ما كانت عليه المملكة العربية السعودية في بداية نهضتها، حيث استعانت بخبرات من أبناء البلاد العربية الذين كان لهم باع طويل في التعلم واكتساب المهارات المختلفة(٩).

والرواية تخلو من الشخصيات ذات الدور الفعّال التي نستطيع أن نسميه محور، حتى إسماعيل نفسه وهو الذي نستطيع تسميته البطل الذي تدور حوله أفعال الشخصيات الأخرى. لقد ترك مكة إلى جدة لسبب مقبول، لكنه كاد يقطع الصلة بأسرته في مكة، وبجانب كونه يمارس التجارة في جدة فقد جعله الكاتب يهرب من مكة لسبب عاطفي، ذلك هو رفض والد سميرة لتزويجه منها، ثم يعود لينقل أمه إلى قصره في جدة ليتركها متوجهاً إلى الرياض، وكأنه يهرب من والدته. والدمنهوري في هذه الرواية يقع في عدد من الأخطاء البنائية فقد كان غامض الهدف الذي تأرجح بين الكسب المادي والمراهقة العاطفية. ومن يدرس أدب الدمنهوري يجد أنه كاد يتربع على القمة قبل أن يبدأ من القاعدة، فقد كان أقل حظاً في روايته الثانية (ومرت الأيام) من روايته الأولى (ثمن التضحية) أو ربما يكون ذلك أقل في الترابط المنطقي. إسماعيل نسي سميرة كلية عندما ذهب إلى جدة، وأصبح مشغولاً بالتجارة ثم أتبعها بنسيانه لحبه الثاني (سلوى) بدون أي سبب معقول. والرواية أنهيت بطريقه اعتباطية.

وبالرغم من ذلك، فإن الدمنهوري قد وظف قدراته الفنية في صنع أسلوب بسيط وحديث يخلو من التعقيد والابتذال في البناء الروائي الفني، على أحدث المذاهب الحديثة تحت مصطلح Technique فنجد المنطق العقلي المتقدم، والحوار الغزير، بالإضافة إلى

المناجاة الداخلية Monologue كما تميز في كل كتاباته بترك أبطاله يعبرون ويناقشون قضاياهم بأنفسهم دون التدخل من جانبه في رسم خططهم، سواء وافقهم في آرائهم أو خالفهم، وترك البطل يقابل مشاكل الحياة وجهاً لوجه ويحلها على ضوء المعطيات التي يستطيع استنتاجها حسب فكرته مما يتيح للبطل وللقراء معاً تكوين الرأي المقترح في المعالجات الدرامية بدون التدخل الشخصي من الكاتب مباشرة لفرض رأي قد لا يكون رائقاً للقارئ الذي يود أن يعيش حياة البطل والشخصيات الأخرى التي تقوم بأدوار حول الشخصية المحورية.

يقول الدكتور بكري شيخ أمين:

«وطريقة حامد تعتمد على «المونولوج الداخلي» أو ما يسميها علماء النفس «الاستبطان» وهو يعني رسم الأمور كلها من الداخل لا من الظاهر. وطبيعي أن هذه الطريقة جديدة في أسلوب معالجة القصة السعودية، وإن كانت متداولة معروفة خارج هذه المملكة، إضافة إلى هذا فهو ضليع باللغة العربية وذو أسلوب سهل فصيح. هذا السلوك في كتابة القصة تفرد به الدمنهوري وحده في السعودية، لم يكن له سلف ولم يعقبه - حتى اليوم- خلف[١٠].

وتعليقاً على قول الدكتور أمين، الذي كتب بحثه - هذا - في السبعينيات فإن هذا القول قد اختلف تماماً منذ أوائل الثمانينيات، كما سنجد في ثنايا هذا البحث، من قدرات صار لها باع طويل في مجال الرواية السعودية. الدمنهوري يدعى عبدالرواية السعودية، لأنه يمضي وقتاً طويلاً في كتابتها ومراجعتها وتنقيحها، مثلما كان عبيد الشعر يفعلون مع قصائدهم[١١]. وهناك من الباحثين من يقول: إنه يشبه في مذهبه الأدبي الروائي نجيب محفوظ[١٢]. وهذا الرأي الأخير يُعتبر غريباً في التقدير التأثري الأدبي. فالدمنهوري يعتبر المجدد الأول في الأدب الروائي السعودي بالرغم من تأثره الواضح في عمله الأول بالمجدد المصري هيكل كما سنرى في هذه الدراسة بالمقارنة بينهما، ولو طال به الأجل لأنتج أعمالاً أكثر نضجاً، ولكن المغالاة في عمليهما المبكرين من جانب بعض الباحثين تعود إلى كونهما قد حققا قصب السبق في تحول الأدب الروائي إلى مسار حديث مهدت له القصة القصيرة المترجمة، وأعطت تصوراً جيداً لقبول الأدب الحديث، وبدأ الإحساس لدى القارئ والكاتب

بأن الأدب السعودي جزء من الأدب العربي العالمي، وقد آن الأوان لأن نتخذ مكاناً لنا بين كتاب العالم.

الدمنهوري وهيكل:

حامد دمنهوري درس في مصر مابين دار العلوم - جامعة القاهرة - وكلية الآداب - جامعة الإسكندرية - وفي هذه الفترة التي قضاها في مصر تأثر تأثراً بالغاً بالأدب العربي المصري الحديث آنذاك في بداياته في الأربعينيات، وعكس هذا التأثر على الأدب السعودي نتيجة لثقافته المكتسبة من دراسته وقراءاته ومناقشاته مع النقاد والدارسين المصريين وكمحصلة لذلك أصدر روايته الأولى (ثمن التضحية) بعد عودته بعدة سنوات، وظهر واضحاً للعيان تأثره بهيكل.

محمد حسين هيكل ذهب إلى فرنسا للدراسة سنة ١٩١١م[١٣]، وخلال هذه الفترة درس الأدب الفرنسي المتقدم عن الأدب العربي آنذاك كما ألتقى كثيراً من الأدباء والنقاد والروائيين الفرنسيين الذين طبعوه بالطابع الأدبي الحديث، ثم عاد إلى مصر بحصيلة أدبية جيدة، كان الكتاب المصريون يفتقدونها في الأسلوب والبناء الروائي الحديث. والدمنهوري أقام في مصر - كما ذكرنا - مابين ١٩٤٠ و١٩٤٥م. يدرس اللغة العربية وآدابها في كل من القاهرة والاسكندرية، في وقت ازدهرت فيه الثقافة العربية بأسلوبيها القديم الموروث والحديث الوافد الذي تم تطويعه إلى الأسلوب العربي على يد الدارسين والباحثين العائدين من البعثات العربية إلى أوروبا، فأتحيت له دراسة الأدب المصري والأدب الأوروبي، سواء من الأصل أو مترجماً إلى اللغة العربية. وبالإضافة إلى ما تقدم ذكره، فقد كان له من الحظ نصيب في الاتصال بأعلام الأدب العربي الحديث في هذه الفترة أمثال: طه حسين، نجيب محفوظ، وهيكل نفسه[١٤] وعلى هذه الشاكلة تمكن من الحصول على خبرة جيدة في مجال الرواية الحديثة عندما عاد إلى المملكة العربية السعودية لممارستها بعد زمن ليس بالقليل، مع وجود موهبة روائية صقلتها التجارب والثقافة العالية.

زينب:

هناك بؤرتان Two Focal Points، في عقدة رواية زينب لمحمد حسين هيكل، مما يُسمى في علم النفس تداعي المعاني، وذلك أن شيئين أو شخصين يكون لهما صلة وثيقة

ببعضهما بحيث إذا ذكر أحدهما تداعى الذهن بالآخر، فإذا رأينا شخصاً وثيق الصلة بشخص آخر، بادرنا بالسؤال عن الغائب. وهذا - تماماً - ما يجري في رواية (زينب) البطلة وحامد الذي يمثل إحدى الأثافي في الرواية، وهو طالب في القاهرة، حيث رجع إلى قريته التي ما زال يسكنها والده، وفي الحقيقة فإنها أول فتاة في حياة حامد يلتقي بها على هذا الحب والإعجاب، ولكن مالبث حامد أن علم بارتباط عزيزة بنت عمه بشخص آخر، ولم يحصل أن فاتحها حامد في موضوع الزواج. وعندما علم بذلك وهو في القاهرة خاب أمله في (عزيزة) التي تزوجت أحد أبناء قريته.

وقد كان يرسم الآمال بأنها له، بدليل أنه لم يعبأ بزينب كثيراً في بادئ الأمر. ومن القاهرة كتب رسالة إلى والديه حملها خيبة الأمل، وما يعانيه من صدمة اجتماعية، وكيف يجد شريكة حياة كابنة عمه، وهذه هي مشكلة محمد حسين هيكل نفسه. وأخيراً أخذ يفكر في زينب مرة أخرى ولكن هذه المرة بجدية أكثر وليس مجرد اعجاب بها. فأخبر والديه بذلك أنه يرغب في الزواج منها، فلقي طلبه استحسانهما، وخاصة أنها وثيقة الصلة بهما منذ زمن ويعرفان عنها كل شيء، وأنها جزء من العائلة، وقد كانت تحس بسوء الحظ لاعراضه عنها ولكن سوء هذا الحظ قد تبدل إلى حسن حظ، وقد رجع حامد من القاهرة ليتزوجها.

ثمن التضحية:

لقد سبق القول عن رواية هيكل أنها تقوم على بعدين، أو بؤرتين، وهو ما يقع تحت مصطلح Focal. أما موقف عزيزة فلم يكن له الأهمية في بناء الرواية، مع أهميته كشخصية تدور حول الشخصية المحورية في الشكل. أما رواية الدمنهوري الذي تأثر بهيكل في بناء روايته في الشكل والمضمون مع الاختلاف في الإطار الزماني والمكاني، فإنها تقوم على ثلاثة أبعاد Three Focal Points أحمد بطل الرواية، فاطمة، ابنة عمه التي تعيش مع أسرته في مكة، وفائزه أخت زميله القاهري في الجامعة، وتسكن القاهرة. أحمد كان مرتبطاً بابنة عمه فاطمة قبل سفره للدراسة في القاهرة، وخلال زيارته إلى زميله رأى فائزة فانجذب إليها بعاصفة من الحب الشديد، وهي فتاة مثقفة، ومتحضرة،

وبأي اعتبار فإنها تختلف اختلافاً كلياً عن فاطمة. وبينما هو يدرس في القاهرة، يتوفى عمه عبدالرحيم والد فاطمة، وبذلك يحس بثقل المسؤولية تجاه أسرته، فيقطع علاقته بفائزة ويعود بعد تخرجه ليتزوج فاطمة، مضحياً بالجاه والمنصب والمال والثقافة، ليرعى أسرة تكاد تتمزق وتضيع.

يقول الدكتور منصور الحازمي: إن ثمن التضحية تشبه زينب إلى حد كبير. نعم هناك تشابه كبير في العقدة الروائية، في خلفيات المؤلفين الحياتية بوصف الظواهر والحياة يوماً بيوم. وعلى أي حال، فكلاهما يكتب سيرته الذاتية. ومهما يكن، فإن في رواية الدمنهوري «ثمن التضحية» صراعاً داخلياً، لا يوجد في رواية هيكل «زينب».

يقول الدكتور يحيى ساعاتي في مقدمته للطبعة الثانية: الدمنهوري مدان لهيكل، ولكن هذا الدين لا يغمره[١٥] .

إبراهيم الناصر:

الكاتب الثاني الذي استطاع من خلال ثقافة عصرية استقاها من قراءته الأدبية المبكرة في العراق، في الأربعينيات والخمسينيات، في زمن كان الأدب الحديث - شعراً ونثراً- ينشر أشعته على البلاد العربية قادماً من مصر ولبنان، بعد أن كيفه المترجمون والدارسون العائدون من أوروبا ليجد مجموعات من الشباب المثقف يلتهمونه ويهضمونه بسرعة مع الحفاظ على التراث الأدبي العربي القديم، ويوازنون بينهما فيجدون أنواعاً أدبية حديثة لم تكن في أدبهم بأشكالها الحديثة. تلك هي القصة القصيرة والرواية الحديثتين، وهذان المساران هما اللذان ركبهما إبراهيم الناصر (١٩٣٣م-   ) الروائي الثاني الذي استطاع بإنتاجه أن يحول وجه الرواية السعودية من رواية تعليمية إرشادية إلى رواية حديثة تقوم على أسس الفن الروائي الحديث، مع بقاء الملامح الوطنية والتراث القومي. وقد سلك الناصر نفس المسلك الذي سلكه الدمنهوري مع تغير وتناقض في الفترة الزمنية التي يكتب الدمنهوري عنها. وقد صور الناصر حالات الطبقة العاملة وكيفية ظهورها في المجتمع، والأدوار التي تقوم بها سلباً وإيجاباً، وعالج مختلف أوضاعها وتأثيرها على المحيط العام.

وللشخصية المحورية دور واضح وفعّال في كل أعماله، مع الاهتمام بالشخصيات الثانوية التي تدور أدوارها حول الشخصية الرئيسة، مما يُعطي للبطل قوة مصدرها الأول التفاعل مع الأحداث المستمدة من أفعال المجموعة العاملة بجانبه.

في روايته الأولى «ثقب في رداء الليل»[١٦] يصف وضع أسرة ريفية لها عاداتها وتقاليدها الريفية التي تحاول المحافظة عليها لما تجد فيها من الرباط القوي للأسرة أكثر من الحياة المدنية التي يضعف فيها هذا الرباط يوماً بعد يوم نظراً لظروف المدينة ومشاغلها. وصور الكاتب حالة الصراع الذي خلفته الحياة المدنية على حالة هذه الأسرة التي يتنازعها أمران: الحفاظ على الموروث الريفي، والامتزاج بحياة المدن. وقد سبب الأمر الثاني مضايقة شديدة لهذه الأسرة حيث جرفت حياة المدينة ابن العائلة الأكبر في مغرياتها وسحرته ليكون إحدى ضحاياها فريسة لفعل المخدرات ومروجيها، وعندئذٍ تقرر العائلة العودة إلى الريف مرة ثانية لانقاذ ابنها وحفظ سمعتها. هذه العناصر المتقابلة حيناً والمتنافرة أحياناً في كتابات الناصر الذي يحاول - دائماً- أن يوازن بينها فيما يتعلق بالشخصية والبيئة الاجتماعية ويلمح بصورة غنية لها علاقة بصميم الواقع الحقيقي بالرغم من بعض المبالغات في تصوير هذا الواقع أحياناً[١٧].

بدأ الناصر حياته الأدبية كاتب قصة قصيرة، مثل «الهديه» التي كتبها سنة ١٩٦٠م، وكذلك كاتب مقالة في عدد من المجلات السعودية، قبل أن يتجه إلى كتابة الرواية.

أصدر روايته الثانية «سفينة الموتى» سنة ١٩٦٩م وأعيدت طباعتها تحت مسمى جديد «سفينة الضياع» سنة ١٩٨٩م، وكان يهدف في هذه الرواية إلى إعطاء القارئ فكرة عن بعض المظاهر الاجتماعية والصحية عما كان يجري في الستينيات في السعودية بصفة عامة، خلال التطور الذي أقبلت عليه البلاد، وصورة التغيرات السريعة التي أخذت مكانها، في الأسواق، وأوضاع الناس، والوظائف، ونقل الوزارات الحكومية من جدة إلى الرياض العاصمة. وقدوم العمالة الأجنبية من البلاد العربية والإسلامية بجانب العمالة السعودية، وما كان من تنافس شديد للحصول على معاشات أكثر، ويلمح الكاتب إلى الخدمات الصحية وتطورها.

وتتخذ هذه الرواية مستشفى الرياض المركزي مكاناً رئيسياً لأحداثها تدور فيه،

وتنطلق منه إلى الخارج لتعود إليه، تدبُّ فيها الحياة خارجه، وعندما تعود تصاب بخيبة الأمل التي تنتظر البطل وبقية الشخوص الأخرى.

والناصر في هذه الرواية يبدي نضجاً يختلف عن روايته الأولى التي يفصل بينهما فاصل زمني قدره ست سنين، حيث يرسم صورة واضحة لسلبيات وإيجابيات المجتمع والبيئة الكائنة في ذلك المكان. الحياة فيه ميته، بينما خارجه تجد حياة قائمة تختلف عنه اختلافاً كلياً، تتحسَّنُ من مكان إلى آخر، ومن حي إلى حي، وتسوء من سوق إلى سوق آخر.

في شارع الوزير (شارع الملك فيصل الآن) الحياة جميلة ورواد الشارع - مثلاً - من زبائن المحال التجارية من الطبقة الراقية، بينما حي العبيد رواده وسكانه من الطبقة الفقيرة، ومستواه الصحي دون المستوى المطلوب، ولذلك فأسعاره رخيصة ومتدنية.

البطل، عيسى، شاب يشغل منصب مساعد مدير المستشفى المركزي، يتمتع بذكاء يؤهله للمشاركة في تطوير بلاده في مجالات شتَّى، ولكنه لا يعرف كيف يعمل على ذلك. يقرأ كثيراً، وله تطلعات مستقبلية، يسميه زملاؤه في السكن «الفيلسوف» لأنه يملك مجموعة كبيرة من الكتب يختزنها في غرفته. عمله اليومي يتصف بالرتابة، من غرفته إلى المكتب، ومن المكتب إلى الغرفة، من الثامنة صباحاً إلى الثالثة بعد الظهر، وهذا ما يُسبب له مضايقة مستمرّة. عبير فتاة جميلة، تعمل ممرضة في المستشفى، وهي صديقة مخلصة لعيسى. وهما متفاهمان جداً وظروفهما تشبه بعضها إلى حدٍّ كبير جداً، ومنذ أن تقابلا للوهلة الأولى وجد كل منهما في الآخر تفهماً لمشاكله وأحاسيسه، وهي توافقه في كثير من الآراء والأفكار.

يمازحه أصدقاؤه - دائماً - بقولهم: أنت وعبير ستكون نهايتكما بالزواج، إنها تحبك [١٨].

وقد مر عيسى بتجربة حبٍّ كانت نهايتها للفشل مع فتاة تدعى «مفيدة» وكانت هذه التجربة قبل أن يتعرف على عبير بزمن بعيد، وقد تركت في قلبه جرحاً ما زال ينزف، بالرغم من اختيارها لشخص آخر، ولذلك قرر عيسى أن يزيلها - تماماً - من فكره. أما عبير فإنها لا تزيد على أن تكون صديقة فقط تزوره من حين إلى آخر.

في إحدى زياراتها إليه، وجدته غارقاً في التفكير، وعندما نادته تخيل أنها محبوبته السابقة «مفيدة» التي لم يستطع أن يزيل ذكراها من مخيلته، رغم يأسه منها.

وقالت عبير: مساء الخير..

ورد عيسى: من ؟! عبير من أين ظهرتي؟! حقاً إنك جنية.. هل كنت تقرئين أفكاري المضطربة؟!.

وقد جاءت فقط، لتناقش معه قراءته، وهواياته، وتسأله أيضاً عن شعره، وأخبرها أنه حاول نظم الشعر، ولكن ظروف عمله تأخذ كل وقته، وتصرف تفكيره عن الشعر. وكذلك وجد النثر أسهل عليه من الشعر، فهو في بعض الأحيان يكتب القصة القصيرة، وأحياناً يشتغل بالرواية، يعالج بعض الأوضاع الاجتماعية المختلفة، والعناصر المؤثرة فيها.

عيسى يتمتع بتقدير واحترام بين زملائه، حيث إنه مثقف ومفكر بينما هم يفتقدون ذلك.

هو وعبير يمثلان حجر الزاوية في تكوين شخصيات الرواية، بعكس عيسى -تماماً- أسود القلب، شيطان، جاهل.

حمزة حسن، رجل أسود اللون، ولكنه طيب القلب، صديق لعيسى. وثالث المجموعة، قنديل شنان، موظف عادي بالمستشفى تظهر في الرواية شخصية ليست بالمحورية، ولكن لها دورها الفعّال.. ذلك هو «نعمان عطا الله» مدير عام شئون الموظفين، رجل كبير السن، ومن أصدقاء عيسى المقربين، حيث يشتغل عيسى مساعداً له، ولا يتردد عطا الله في استشارته في كثير من الأمور، سواء في شئون العمل أو شئونه الخاصة، وذلك راجع إلى الثقة المتبادلة بينهما أكثر من الآخرين الذين يعملون في نفس القسم.

في إحدى المناسبات وجه نعمان عطا الله الدعوة إلى عيسى لتناول طعام العشاء معه، وليناقش معه بعض الأمور العائلية الخاصة، راجياً عيسى أن يعطيه بعض الحلول لمشكلته. فقد تزوج عطا الله من فتاة في العشرينيات من عمرها بينما هو في الخمسينيات. لقد أحبها كثيراً، وأعطاها كل ما تريد، ولكنها لم تبادله ذلك الحب، والسبب هو تباعد أفكارهما عن بعض. ولهذه الأسباب لم يجد عيسى رأياً يفيد به السيد نعمان عطا الله.

ومرة أخرى، يوجه السيد عطا الله الدعوة إلى عيسى لتناول طعام العشاء معه،

وليسأله نفس السؤال، ويستشيره في ذات الأمر، ولكن هذه المرة لديه مشكلة أخرى تتعلق بالتقاعد، فقد وافق مدير المستشفى على طلبه للتقاعد بينما هو نفسه يصرف النظر عن هذا الطلب. وبعد العشاء وبينما هما يتناولان شراب الشاي بالنعناع، يصاب عطا الله بنوبة قلبية حادة ينقل على إثرها إلى الإسعاف، وبالتالي إلى قسم العناية المركزة ولكنه يموت بعد ثلاث ساعات.

بعد وفاة عطا الله يصبح عيسى ، رئيساً لشئون الموظفين. عمال النظافة في المستشفى يتوقفون عن العمل مطالبين بزيادة في الأجور، وعيسى من المتعاطفين معهم في هذه القضية، حيث يقف بجانبهم ضد إدارة المستشفى والمتعهد بدفع حقوقهم.

ويستدعى للمثول أمام لجنة إدارية للتحقيق معه في حادث توقف العمال عن العمل، ويسألونه عن علاقته بهم، وبالتالي يفصل نهائياً من العمل.

إنه غير آسف ولا قلق على ضياع وظيفته، لأنه قد وهب نفسه لمساعدة هؤلاء العمال الذين لا يطلبون أكثر من ١٠ ريالات زيادة على أجورهم في الشهر، لتكون عوناً لهم في إرسالها إلى عائلاتهم لحمايتهم من العوز والحاجة.

ويقرر عيسى السفر إلى المنطقة الشرقية للبحث عن وظيفة. فهناك العديد من الشركات ولن يُقابل صعوبة في إيجاد عمل، وعلى أية حال فهو ليس سعيداً لترك عبير، ولكنه وعدها بأن يعود إليها عندما يجد عملاً.

وعندما كان يجمع أشياءه ويضم حقائبه استعداداً للذهاب إلى محطة القطار، جاءت عبير إليه وهي تبكي، فوعدها عيسى أنه سيعود إليها ولن يتركها وحيدة في «سفينة الموتى».

ونجد الناصر في كل رواياته يعطي المكان أهمية بالغة. هذا هو منهج الكثير من الكتاب العالميين على مختلف عصورهم ومواطنهم. دكنز Dikens خير مثال على ذلك، حيث يصور المكان للقارئ وكأنه يعيش أحداث الرواية، وبالتالي يصبح المكان والأحداث معروفين له، من خلال الوصف الدقيق، الذي تحدده تصرفات وحركات الشخصية المحورية(١٩).

فقد زود القارئ بصورة غنية للمستشفى القديم. رائحة الأدوية، وما يتعلق ببعض

الأشياء القادمة من العيادات الخارجية؛ المرضى يقفون في طوابير طويلة، ينتظرون أطباءهم في صبر ممزوج بالألم والملل.

مستشفى الرياض المركزي هو المكان الأول لأحداث الرواية، ومدينة الرياض هي المكان الثاني، حيث تقوم البنايات الحديثة، والأسواق الجديدة، والحياة الراقية والمستقبل المشرق.

ويضيف إبراهيم الناصر تنويهاً في آخر الطبعة الثانية لهذا العمل، الذي غير عنوانه. (الطبعة الأولى) ظهرت في أعداد محدودة جداً، طبعت على ورق السحب اليدوي (Stencil) يقول: «لقد أنهيت كتابة هذه الرواية في عام ١٣٨٣هـ-١٩٦٣م أي أكثر من ربع قرن، ولم تطبع أو توزع (إذن) للأسباب التي ذكرتها سابقاً (وكانت ستطبع في بيروت، ولكن المطبعة دمرتها الحرب).

بعض أصدقائي يرون أنني تعديت هذه المرحلة في أعمالي اللاحقة بكثير، ونصحوني بعدم إعادة طبعها. ورددت عليهم: إن الناقد - أي ناقد - عندما يدرس عمل أي كاتب فلا بد أن يأخذ بعين الاعتبار تطوره العقلي والمؤثرات التي أثرت على أعماله حتى الوقت الحالي وما طرأ على الساحة الأدبية، سواء على المستوى العربي أو المستوى العالمي. وسبب آخر قادني إلى إعادة طبع هذه الرواية، بالرغم من تغيير في عنوانها، ذلك أن كثيراً من الجامعات يطلبون من بعض طلبتهم الكتابة عن كتاباتي القديمة، فوجدت نفسي محرجاً في شرح أسباب نفاد هذه الرواية من المكتبات». الناصر يتطور بشكل ملحوظ ما بين عمله الأول وعمله الثاني، خاصة عندما ظهرت في طبعتها الثانية في سنة ١٩٨٩م بعنوانها الجديد. لغته، أسلوبه، ومعالجته الدرامية التي دلت على نضجه الفني.

فيما بين ١٩٦٩ و ١٩٧٢م لم يظهر على الساحة الأدبية «رواية» تستحق أن تدعى رواية، سواء كانت فنية أو غير ذلك.

في سنة ١٩٧٢م صدرت رواية بعنوان (البراءة المفقودة) كاتبتها، هند صالح باغفار. هذه قصة فتاة من القاهرة، قد اتهمت بقتل صديقتها، مع أن المؤلفة سعودية، وبالرغم من ذلك فالأحداث دارت في مصر. وهناك عدد قليل من كتاب الرواية السعودية كانت أحداث رواياتهم - كلها أو بعضها - تدور خارج السعودية، أما لظروف تقتضيها حاجات البطل،

أو أن الكاتب أراد بها الانتشار السريع. ونذكر من هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر، «طائر بلا جناح» سلطان سعد القحطاني، الصادرة سنة ١٩٨١م، و«عفواً يا آدم» صفيه عنبر سنة ١٩٨٦م، وقصة عصام خوقير بعنوان «السنيوره» عام ١٩٨٠م. ولكن كل هؤلاء كتبوا أعمالاً أخرى تدور أحداثها داخل السعودية، أو لها علاقة بوطنهم الأم، ولذلك ظهرت شخصياتهم ككتاب سعوديين. وبعد هذه اللمحة السريعة عن عمل، هند صالح باغفار، الذي سنعود إليه في مكان آخر. ولكن ذكرنا ذلك للتداخل التاريخي مع بعض من أعمال إبراهيم الناصر، حيث سبقتها تاريخياً.

أما الآن فسنستأنف أعمال إبراهيم الناصر:- في سنة ١٩٧٧م، أصدر روايته الثالثة «عذراء المنفى» هذه الرواية كتبت حول أوضاع المرأة بشكل عام، وعلاقتها بظروف الرجل الشرقي. هذا الرجل الذي يحمل ثقافته وتقاليده معه، أيا كانت ظروفه، هذا الوضع جعله يحترم المرأة ويعاملها مخلوقاً يختلف عنه، تكويناً وقدرة، وليس في مستواه، حتى وإن كانت مثقفة، باعتبارها تختلف عنه حسب التقاليد والأعراف.

عذراء المنفى:

هذه الرواية تتناوبها شخصيتان محوريتان، زاهر وبثينة حمزة. زاهر شاب يشتغل مع مؤسسة خاصة في الصباح، ويعمل صحفياً في المساء. وقد أكسبته مهنته الصحفية بعض التميز في هذا المجال. رئيسة ورئيس التحرير، حمزة أخذ عنه انطباعاً جيداً في مجال عمله وصدقه، لذلك طلب منه أن يعمل مع ابنته، بثينة التي عادت لتوها من بيروت، حيث أكملت دراستها الثانوية، ولم يسمح لها والدها بمواصلة الدراسة الجامعية هناك، ووجد فيها ميلاً إلى العمل الصحفي، فسلمها قسم المرأة في المجلة وطلب من زاهر مشاركتها في تحرير هذه الزاويه.

لقد قلنا: إن والد بثينة لم يوافق على عودتها إلى بيروت لإكمال الدراسة الجامعية، وفضل أن تبقى في بلادها، ويرى أن هذا القدر من التعليم كافٍ لفتاة مثلها، تعيش وتسكن، وتعمل في محيط الفتيات السعوديات. وفي نفس الوقت هي مؤهلة للقيام بهذه الوظيفة التي تعمل بها، لأن الصحافة تعتمد على الموهبة والذكاء، وهو يؤمن بأن للمرأة دور يجب أن تلعبه في الصحافة وأثرها على المجتمع. والدة زاهر لم توافق على عمله مع أمرأة

غريبة تعمل محررة في القسم النسائي في المجلة، ولكنه - حقاً - استطاع إقناعها. وخلال عملهما في المجلة، وبعد مدة تطول أو تقصر بدأت علاقة الحب المتبادل تظهر بينهما، حيث قرر الزواج، وفعلاً تم ذلك. لقد أمضت بثينة حوالي ست سنوات هي مدة دراستها في بيروت. أما هو فلم يكن سعيداً بسماع هذا الخبر، ولا معرفة هذا الماضي، حيث أصبح كثير الشكوك حول زوجته، وبعد أن عادا إلى السعودية، قرر أن يطلقها فعلاً.

الناصر، في هذه الرواية يطور شخصية البطلة إلى شخصية قوية، متفتحة، متعلمة وأخيراً إمرأة صريحة. أما البطل، فبسيط، فقير، وشبه متعلم، وذلك للكشف عن ماضيه كإنسان محظوظ، حيث كان يتقرب إلى رجل مسن يملك حانوتاً صغيراً، اسمه مصلح مصطفى، عله يعطيه شيئاً من الحلوى.

وقد كان زواجه من بثينة زواج المصلحة - أيضاً - فهي ابنة رئيس التحرير وصاحب امتياز المجلة التي يعمل بها، ولم يكن زواجاً مبنياً على مستقبل زواج محبة وإخلاص (٢٠).

هذه الرواية تعتمد في بنائها على الحوار، والاستبطان Monologue الذي تقوم بأدائه الشخصيات، حيث طور الأدوار، وجعل من العمل نفسه متعة وكان ذلك خارج العقدة الروائية، ضد الخلفيات المعرفية المتعددة، والمتعلقة بالتساؤل الاجتماعي التقليدي المتبع عند الروائيين السعوديين، مشاكل المرأة السعودية التي تتسع الهوة بينها وبين الرجل، الغني والفقير، المنزلة الاجتماعية، وغير ذلك. في هذا العمل توافرت العناصر الفنية، في بناء الرواية الحديثة، وهذا الفرق يبدو واضحاً بينها وبين أعمال الكاتب السابقة. ويحمد للناصر صنعاً، أنه مهد الطريق إلى كتاب الرواية الحديثة السعودية باعتباره من الرعيل الأول، حيث احتذاه عدد منهم، مثل: هدى الرشيد، أمل شطا، وعبدالله جفري.

المراجع

١- بكري شيخ أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، بيروت، ١٩٨٢م، ص٤٧٥-٤٧٩.
٢- عبدالقدوس الأنصاري، المنهل، عدد ٢٧، ص٨٤٦.
٣- الدكتور/ منصور الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم، الرياض ١٩٨١م، ص٤٨ والدكتور/يحيى ساعاتي، ط٢، ١٩٨٠م، ص٦، النادي الأدبي في الرياض.
٤- الدكتور/محمد صالح الشنطي، فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر، نادي جيزان الأدبي، ١٩٩٠م، ص٥٠.
٥- عبدالله عبدالجبار، مقدمة رواية «ثمن التضحية»، ١٩٥٩م، ط١.
٦- الدكتور/ منصور الحازمي، مقدمة الطبعة الثانية لرواية «ثمن التضحية» ١٩٨٠م، ومنصور الخريجي، مجلة كلية الآداب، ١٩٧٣م، ص٨٥، وعزت إبراهيم، مجلة الفيصل، عدد أكتوبر ١٩٧٨م، والدكتوره/نبيلة إبراهيم سالم، مجلة عالم الكتب، مج١، لسنة ١٩٨١م، ص٨١.
٧- رواية «ومرت الأيام»، بيروت ١٩٦٣م.
٨- المصدر السابق، ص٢٨ -٤٧
٩- بكري شيخ أمين، المرجع السابق، ص٤٨٥.
١٠- بكري شيخ أمين، المرجع السابق، ص٤٨٨.
١١- بكري شيخ أمين، المرجع السَابق، ص٤٨٩.
١٢- محمد صالح الشنطي، المرجع السابق، ص٦٢.
١٣- Taha Husayn "The Future of Culture in Egypt" Trans, sidny Glazer. Washington, American Council. P. 86, and Hamdi» Sakkut "The Egyptian novel and its main trends" (1913-1952) Cairo, American University, 1971 P12.

١٤- أخبرني بهذه الحقائق، الدكتور/حسن ظاظا الذي درس حامد دمنهوري، في جامعة الإسكندرية ١٩٤٣م.

١٥- أنظر، الدكتور/يحى ساعاتي، مقدمة الطبعة الثانية، ص٨، ١٩٨٠م.

١٦- ثقب في رداء الليل، القاهرة، ١٩٦١م.

١٧- الدكتور/صالح جواد الطعمه، «الناصر قاصاً»، مجلة عالم الكتب، مج١، ١٩٨١.

١٨- الرواية، ص٧.

١٩- Philip Hobsbaum "Essentials of Literary Criticism" P. 109, 1983.

٢٠- الدكتور/محمد الشنطي، «فن الرواية»، ص١٤٦.

عبد العزيز مشري و ريح الكادي

* أحمد قطرية

قال أحد النقاد عن روايات د. غازي القصيبي و عبد العزيز مشري إنها مجرد محاولات[1]. لكنه لم يذكر في حديثه رواية ريح الكادي التي إن قرأها فسيشاركني رأيي على أن هذا العمل ليس محاولة لم تبلغ النضج، بل هو عمل متميز ناجح صكه الكاتب فوضع كل كلمة في مكانها ورتب أحداثها وأشخاصها لتؤدي دورها في تصوير البيئة التي ينبع العمل منها ليوثق هذه البيئة ويرثيها.

في الرواية شعرية اللغة، وشعرية الصورة، وشعرية الحدث والموقف. وقبل الحديث عن بعض ما يميز ريح الكادي هناك كلمات قليلة عن العمل الروائي بشكل عام. قد يأخذ البعض مصطلح الرواية ليعني شيئا واحدا : سرد طويل يسمح طوله بتقديم شخصيات متعددة،

وتعقيدات في الأحداث، والبحث في تطور الأشخاص ودوافعهم للحركة أكثر مما يوجد في القصة القصيرة. لكن علينا أن لا ننسى أن الأشكال الروائية متعددة إلى درجة قد يصعب إحصاءها أو تصنيفها بطريقة فعالة. فالروائيون يحاولون باستمرار أن يقوموا بالتجريب وتقديم أشياء جديدة في كتاباتهم. نرى هذا في المحاولات المختلفة في السرد من منظورات مختلفة للتستر عن وجود الموقف الواضح للراوي كما توجد محاولات تجريبية لجعل المعضلة الرئيسة التي يواجهها أشخاص الرواية تقع في دوائر مختلفة، قد يشترك فيها الراوي والكاتب والقارئ أو قد نقول لا بد أن يشتركوا فيها[٢]. فالرواية يمكن أن تأخذ أشكالا مختلفة ويكفينا أننا عندما نأتي إلى نص عبد العزيز مشري ريح الكادي نجد أن الكاتب وضع على غلاف كتابه "رواية". إذن علينا أن نأخذ الكتاب على أنه رواية ونحاول أن نتعرف على ما في هذا العمل من مكونات لنتعامل معه على الشروط التي يمليها النص علينا، ولا نمليها عليه بسبب فهم خاص مسبق عن الرواية، وما يجب أن تحتويه لتحصل على رضانا، وبكلمات أخرى علينا ألا نخضع العمل للفحص تحت تعريف صارم مسبق.

* * *

ما يلي يحتوي على الكثير من العودة لنص الرواية، وهذا مخالف للتيار السائد في الساحة النقدية الذي يبدو وكأن الناقد يتجاهل العمل الذي يحاوره، فلا تجد في ما يكتبه عن عمل ما أكثر من إشارات قليلة عن العمل نفسه، بينما يكون حضور الناقد وخلفيته النقدية /الفلسفية الأساس والجزء الأكبر فيما يكتب عن العمل المذكور في العنوان. وحتى عندما يصدف فيقدم أحد النقاد شيئا من النص في بحثه، تجده مضطراً للاعتذار بسبب أو لآخر عن تقديم عرض موجز للنص المدروس[٣]. لكنني أعتقد أن العودة إلى النص أمر ضروري وإن كان مطولا.

هناك الكثير مما يمكن أن يقال عن هذا العمل المتميز، إنه قطعة من الكلام تثير في النفس رد فعل قوي. فالنص يحرض المخيلة ويجذبها إلى مكان غريب/ مألوف، وبعيد/قريب. مكان لم أره ولم يره أكثر قراء هذه الرواية. لكن النص يجعله مألوفاً قريباً.

الكلمات التي رمزت لتجربة الحياة في القرية الجنوبية في وقت قد اندثر أو كاد، قد أفلحت في التحدث إلى القارىء وعنه، ولكل إنسان رأى تغير الأحوال عبر الزمان. كلمات النص تحرك مخيلة القارىء ليرى الأمور بعين عقله وكأنه يراها بأم عينه.

في ريح الكادي جوانب توظيفية /فولكلورية، فيها احتفاء بالمكان واحتفاء بالطريقة التي عاش بها أهل القرية. فيها شاعرية لا تعتمد على العاطفة، فيها تعامل خاص مع تحرك الزمان، وفيها قيمة التغير التي تظهر بأشكال مختلفة، وفي السرد تصوير تشكيلي/لغوي، وفي الرواية رصد لمحطات الحياة يجعلها تتجاوز أطرها المكانية والزمانية لتكلم الإنسان عن الحياة وسنتها : التغير. تكلم الإنسان عما يملك في حياته ويعطيها معنى.

* * *

كيف يمكن أن نحافظ على التراث والموروثات الشعبية؟ يمكن أن نضع كل ما نستطيع منه في متحف، فنجد هناك قطعا فنية كانت يوماً ما قطعا يتسخدمها من سبقنا من أسلافنا كل يوم لكسب المعيشة أو للتعامل مع أعمالهم وحياتهم اليومية. فنقرأ الملصقات التي تصف كيف استعملت هذه الأدوات أو الأشياء. ويمكن أن تجمع المقولات التي كان الناس يتداولونها، ولم يتداولها من تبعهم فتسجل وتوضع في دوريات لمن يريد أن يطلع عليها. كلتا الطريقتين مع أهميتهما وخدمتهما للتراث -الذي خضع للتغير وما زال يخضع- تبقيه تراثا يعود إليه الإنسان بين الحين والآخر ليرى شريحة مما عاشه الأجداد فيعجب الناظر لما فعله هذا، ويتساءل كيف استطاعوا أن يفعلوا ما فعلوا، وكيف عاشوا أو كيف كانت لهم القدرة على تحمل شظف تلك الحياة ؟

ماذا تفعل عندما ترى شيئا "أنت ولهٌ به يموت ؟ تفتح عينيك واسعا تنظر إلى كل جانب فيه وكل صغيرة فيه، ثم تغمض عينيك لترى إن كانت الصورة واضحة في مخيلتك، وتعاود النظر، وترى أن لا بد من أخذ صورة، ثم صورة، ثم تكتب ملاحظاتك على الصور تؤرخها وتشرح ما نراه وما لا نراه. في كلمة واحدة توثق كل شيء بالكلمة والصورة، وتود أن لو

تستطيع أن تضع كل شيء في فيلم وثائقي. لكن كل هذا لن يمنع ما تعشق من الموت وتأخذك الحسرة.

هذا ما نراه في ريح الكادي. توثيق للقرية وحياتها وطقوسها. كل ما كان فيها قبل أن تأتي ريح تحمل خيرا ورفاهية تقتل في نفس الوقت معالم هذه الحياة التي كانت تعاش على هذا المنوال لسنين لا يذكر أحد مدى امتدادها.

ماذا تريد أن توثق عن هذه الحياة ؟ كل شيء. لكن الفنان يختار من كل شيء ما يجعل التوثيق عملا فنيا يملأ النفس بالحنين. التفاصيل التي يختارها ويرتبها كفيلة بجعل هذه الحياة تنبض في المخيلة. في عملية الاختيار هذه تكمن قدرة الكاتب على التأثير في قارئه. فالكاتب أخذ على عاتقه وضع التراث الشعبي في عمله ليعيده حياً في ذاكرة ومخيلة هذا الجيل الذي لم يعش هذا التراث، ويبقيه حياً في مخيلة الأجيال القادمة . والتراث المسجل في الرواية يحفظ بعضا من الأعمال اليومية وأدواتها وأسمائها وقيمتها وأهميتها رغم صغر شأن بعضها. استعمال الأشياء وموضعها في الأعمال اليومية يجعل ما يفعله أشخاص الرواية حافظا لهذه الأشياء والأعمال، ليرى القارىء صورا حية من تلك الحياة. وحرص المشري على تسجيل هذا التراث حرص الموثق العلمي على تسجيل الكثير من وقائع الحياة في القرية.

انصت لما يقوله الراوي – ولن تستطيع إن بدأت القراءة إلا أن تنصت – فترى أن لغته خاصة تنبع من بيئته. تجد في كلماته – ونسيج الكلمة تلو الأخرى – صدى لما قرأته وسمعته وتأثرت به طوال حياتك : القرآن الكريم، في بدء كل نص يقول لنا الرواي خلاصة لما سنرى في الفصل الذي يلي الخلاصة. فخلاصة الفصل الأول تقول : "باليد الواحدة من الصحن كانوا يأكلون، وباليد الواحدة في شأن الحياة يعملون، يسرحون في الصباحات، وإلى الدور في العشية يروحون.

الأرض العطاء، تساوي بين ذات المرأة وذات الرجل، والكلُ له على قدر التعب نصيب." (ص ٥).

ريح الكادي تتحدث عن القرية وعن مجتمعها الصغير المتاسك. تتحدث عن مكونات

الحياة التي لا تبقي دونها حياة. مكونات لا تحوي إلا أمَس الحاجات لاستمرار الحياة. ما لدى أشخاص الرواية القليل القليل الذي لا يتجاوز الضروريات بالإضافة إلى علاقاتهم الواضحة، فيعطي كل هذا للحياة معنى : الارض والابن والحفيد والجار وابن القرية، جمع متسق. ترصد الرواية المكان وطريقة عيش الناس في هذا المكان في عدد من الصفحات ليس بكثير (١١٥ صفحة) لكن تأثير هذه الصفحات على القارىء يفوق بكثير عدد صفحاتها.

* * *

ذكرى الكادي هو كل ما بقي من هذه الحياة - هذا ما يقوله الغلاف الأخير للرواية "بقي الكادي ذلك النبات الشذي الذي تزين به العرائس والصبايا حوف ذانهن بجوانبه ورائحته الندية.... بقي مجرد ذكرى، لا يوجد إلا في قنينات مختومة وملونة تستورد من الخارج." الكادي تلك الشجرة الصنوبرية التي تنمو في المنطقة الجنوبية من المملكة على سفوح جبال السروات لها رائحة كانت تستعمل - وربما لا تزال في بعض الأماكن في تعطير مياه الشرب خاصة في تلك المنطقة، كما كانت تستعمل في تعطير مياه الشرب في مكة المكرمة. ويحدد العنوان بذلك مكان أحداث الرواية، ويشير إلى البعد الشذي للرواية التي تستخدم صورا تثير الذاكرة والمخيلة الحسية بكل أبعادها : السمع والبصر والطعم والرائحة واللمس. وتداعب هذه الصور الحسية المخيلة طوال الرواية فتحركها بتراكمها لتنبض بوقع الأحداث وتمسك بالقلب ليحس بهول التغيرات. ويحدث كل هذا بطريقة متعمدة ومستمرة، ويستطيع الكاتب عن طريقها ايجاد العامل الرابط الذي يعطي روايته مصداقيتها. وتستطيع هذه الأشياء أن تخلق رد الفعل عند القارىء رغم أن هذه الأشياء لاتكون ضمن تجربته في الحياة لأنها أشياء في بيئة المنطقة الجنوبية في وقت وزمان معينين - قبل وبعد اكتشاف النفط في المملكة وما تلا ذلك من تغيرات اقتصادية غيرت وجه البلاد- لم يعرفها أكثر القراء.

* * *

يبدأ الفصل الأول بنقطتين توحيان بأن ما سنقرأه هو جزء من قصة بدأت قبل أن يفتح القارىء الكتاب. إن كانت البداية جزءاً من القصة فالنهاية ستأتي ولن تنتهي الأحداث بل ستبقى متطورة وغير نهائية. الجملة الأولى تقول : " .. وأذن ديك من فوق مدماك الحجر لأعلى بيت على حافة القرية، وتبعه أذان ديك، وآخر في الساحات الآهلة بالناس وبالمواشي وبضجيج العائدين إلى بيوتهم من المزارع، قبل عودة شمس النهار إلى مغربها." وأذان الديك لا يشير إلى الفجر ونهار جديد، بل إلى نهاية النهار. ولا تقرأ طويلا حتى تعرف أن بداية الرواية إن هي إلاّ بداية لنهاية لطريقة من الحياة استمرت لاجيال عديدة. أصوات الديكة وضجيج الناس والماشية وأفعال الأطفال وأصوات الكلمات تملأ فصول الرواية. ونجد الصور الحية للأشياء التي تملأ المكان : حنفية الزنك، طاسة معدنية بيضاء، مشبب النار، قدر الماء وقدر الحليب، جلجلة الطعام، طشيش الماء المسخن، ومصباح جاز. يمتلأ المنظر بكل هذه التفاصيل للأشياء البسيطة التي تملكها عائلة "الشايب" عطيه، وهذا االنعت له يستخدم طوال الرواية للإشارة إلى عطية "الشاييب" اسم يطلقه الصغار على الكبار ليدل على والد أو جد، لكن هذا اللقب يأخذ أبعاداً أخرى في الرواية.

يحتوي البيت الحجري الصغير على بقية عائلة عطيه : زوجته وابنته العانس وابن وحيد وزوجة ابنه وأولادهما. ولديهم بالقرب من المنزل بقرة بيضاء، وثور أحمر، وحمارة بيضاء، وبعض الدجاج. بالألوان وبالأصوات والحركات يتابع عبد العزيز مشري رسم لوحته بإضافة أعمال هذه العائلة اليومية، وما يهم أفرادها. فيبدأ بوصف لبعض أعمالهم خارج المنزل، يتجمع الجيران قرب المسجد منتظرين صلاة المغرب. نحس صوت المؤذن وحركاته "يرفع ذراعيه إلى مستوى الأذنين، ويطبق عليهما بكفه، يجعل قوته في صوته، وينهيه : بـ "لا إله إلا الله "، ثم يبسبس بترديد مع القاعدين، بنوع من الدعاء القليل... " ويعتمد الإمام على ذراعيه فوق ركبتيه واقفا ويقود الجمع إلى داخل المسجد ليبدأ الصلاة بالفاتحة وليختتمها قاعداً. ويذكرنا المشري أن الامام يقول "السلام عليكم ورحمة الله " ملتفتا إلى اليمين وملتفتا إلى الشمال.. ثم يخرج الكل إلى مكان حذائه، في الخارج عند الباب، يجتذبهما في ظلمة أو الليل، ويهرول إلى داره ".

ثم نرى تعامل أفراد الأسرة مع بعضهم مع عودة الشايب إلى منزله، ونسمع عن علاقاتهم ومشاكلهم وحياتهم البسيطة جدا، ونرى أساسيا ت الحياة اليومية. كل من أفراد العائلة لديه /لديها عمله، وإن كان هناك خلاف فهو يمثل الخلافات التي توجد بين أفراد العائلة الواحدة.: بعض التوتر بين حماة تنتقد بالكلام زوجة ابنها، أولاد مشاغبون، فتاتان أو امرأتان شابتان صديقتان تبوحان لبعضهما بما يدور في بالهما حيث الرؤية المشتركة لأنهما في نفس العمر، ابن مطيع يفعل كل ما يمكن أن يتوقعه أحد من الابن الأكبر والذكر الوحيد للشايب. العائلة عائلة عادية وربما تمثل كل عائلة (أو هكذا يشعرنا الراوي) ولا يميزها عن العائلات الأخريات في القرية شيء. فأفعال أفراد هذه العائلة واهتماماتها تشكل أسس حياة ريفية تعمل بالزراعة. ويبدو هذا الفصل وكأنه التمهيد للرواية ولكن دون أن يكون هناك أي ذكر لتعقيدات آتية. يعيش أشخاص الراوية حياة لا تتعدى ما يسد الرمق، ويمكن أن نقول عن هذه العائلة إنها فقيرة؛ ولكن أفرادها لا يفكرون ولا يعتبرون أنفسهم فقراء رغم انهم مضطرون لحساب ما يأكلون، فلا يأخذ الأطفال الكثير من التمر الذي يرغبون فيه. لكن يبدوالكل قانعاً بما أُعطي من نصيبه في هذه الحياة، ويعرفون مكانهم في مجتمع قريتهم ومكانتهم في الحياة.

***

لا تسرد بقية الرواية أعمال المساء، كما يفعل الفصل الأول، ولكنها تسرد العلامات الرئيسة في حياة مزارع وابن قرية. فالفصل الثاني يتحدث عن شراء ثور أصغر عمراً ليحل محل الثور الأحمر الذي يبدو أقل قوة. ويستصعب الشايب إيجاد المبلغ الكافي لشراء الثور ولكنه يأتي به فإن "الحلال" الجديد يعطي الكل في البيت سعادة مستمرة. فالدعاء والأعمال القليلة التي يقومون بها للاحتفال وتوبيخ الصغار على طلبهم الشيء القليل من التمر، والراديو الترانزستور الصغير الذي يجلب سعادة، وأغنية يحبها الجميع، كل هذا يُرى القارىء جزءاً من حياة العائلة المترابطة رغم صعوبة ظروفهم.

الفصلان الثالث والرابع يأتيان على محطة مهمة : الزواج في القرية، نسمع عن العمل الصعب الذي يقوم به الجميع، نرى اجتماعهم لصلاة الجمعة التي لا يغيب عنها في القرية أحد. في نهاية الصلاة يقف رجل ويقول "ياجماعة الخير...عندي يوم الخميس القادم عرس، أحببت أن تتفضلوا صغيركم قبل كبيركم، "الله يحييكم "، قالوا أو قال أكابرهم بالنيابة عن الجمع الموافق " أعانك الله باليُسر." وبالطبع يعرف الكل أن كل من سمع الدعوة عليه أن يقدم يد العون وليس فقط الحضور ليأكل طعام الحفل، ونعرف أن العروس كانت طفلة لعبت مع العريس يوم كانوا أطفالا وأن الجميع أناس طيبون.

"وما لأحد من ذكر أو أنثى، على الآخر في حياة أناس يعملون في المزارع في النهار، وينامون في الليل، ويقدم الصغير قبل الكبير زنده ورشده ؛ بعضا لبعض، خير الذكر وطيب القول."

ونعرف أن الجميع يعرفون أنه من العيب أن يسكن الابن في أي مكان سوى بيت والده. وتذهب العروس إلى بيت زوجها على جمل، يصحبه جمل محمل بكل ممتلكاتها : من لحاف، وطشت، وإبريق، وصندوق ذي مرايا صغيرة، وبعض الثياب الخفيفة يفوح منها ريح الكادي. "فالكادي جميل الخلقة، طيب الفوح غال في القيمة ويُشبه به الجمال."

الوقت في الرواية حتى الآن وقت مضى. وقت آمن من التغير حفر في الذاكرة. سمعنا عن الحفيد الأصغر الرضيع دائم البكاء، نصيبه من الدنيا لا يتجاوز نصيب الآخرين منها. الرضيع في بداية المشوار، ثم يأتي الزواج وفيه فرحة. الزواج في الرواية زواج "فلان" ابن فلان، والفتاة ابنة فلان. لا نعرف أهلهما لأنهم كغيرهم يتزوجون بنفس الطريقة. الفرحة في هذه المحطة من نصيب الجميع. الكل سواء فلا حاجة لذكر اسم أو جعل المناسبة خاصة بعائلة الشايب.

في الفصل الخامس يتوقف الزمان في المكان. بعد الزواج وفرحته تكتمل السعادة. فالجميع نيام إلا من حفيد يستيقظ ليقضي حاجته ويعود إلى النوم. خلاصة الفصل لا تتفق تماما مع الفصل نفسه. فالفصل والخلاصة يحملان من الشعرية الكثير. الفصل أقرب ما

تصله الكتابة إلى الفن التشكيلي. في الفصل يحط غراب على ظهر الحمارة ويرمي أصغر الأحفاد حجرا فيطير الغراب بعيداً.

ويبدو الفصل غريبا، فلا حدث فيه سوى خروج الحفيد ليقضي حاجته فيرمي ذلك الحجر ويعود إلى البيت فيشرب من الإبريق، ويرى أن الجميع نيام بعيدا عن شمس الظهيرة ويفكر في سرقة بيضة من الدجاج ولكنه لا يفعل لكي لا يعكر هدوء الظهيرة التي يسمع فيه طنين الذباب، ويعود إلى النوم مع اخوته. هذه الصورة التي تأخذ الفصل كله وهو فصل قصير من صفحة ونصف لا تقدم حدثا مهما، ولا تطور شخصية، فما سبب وجود هذا الفصل وهذه الصورة هنا ؟ الجواب : توقف الوقت. الصورة صورة قرية نائمة هربا من حر الظهيرة، توقفت فيها الحياة إلا من الحمارة التي أدت حملها إلى مكانه والغراب الذي يقع على ظهرها ليلتقط شيئا من جلدها. منذ الكلمة الأولى إلى الأخيرة يرسم الكاتب لوحة الطريق الممتد حتى الوادي، وعلى جانبه هذه الحمارة البيضاء وعلى ظهرها الغراب الأسود. الولد يرمي حجره والغراب والحمارة يتحركان. الجدة نائمة، الأصوات الضعيفة تبدو عالية. يعود الحفيد إلى النوم مع النائمين. من يهتم بهذه الصورة؟ السلام يعم المكان. هدوء وسكينة ولا يتحرك إلا غراب و حمارة. هذا السلام وهذا السكون والمنظر ترتيلة للبساطة يفسرها ما كتبه الراوي في مقدمة الفصل "إلا ما أعجبك يادنيا ! متوازنة ومتموسقة، كونك كون، وكائنك مكنون. "

هذا عالم لا توجد فيه مشكلة، يعمه الأمان. ووجود الغراب لا يغير في الأمر شيئا : " على جرح بظهر الحمارة حط غراب، فما أبيض سواده القليل ببياض لونها العريض." وماذا قال الغراب ؟ قال : هيا ياجناحاي وأقلعا، فحجر بحجم قبضة الصبي تخيف هدأة المطمئن تحت شمس الظهيرة، و.. طار، فبقي معلقا في الفضاء، وبقي الفضاء رحبا مستوعبا لكل الاجنحة العائمة في فراغه." وببقائه معلقا في الفضاء يتوقف الوقت وتبقى القرية كما هي. لكن الكاتب ينذرنا بأن هذا السكون والسلام مشروطان، ويعلل هذا في المقدمة ولا يتحدث عنه في الفصل نفسه : " ماذا قال قلب الشايب في عقر الدار.. قال : يشيب ريش الغراب، ويطلع الشعر في باطن الكف، ولا يشيب قلبك ياأبو فلان، إلا أن

حسرت بك السنون عن ملاقاة زرع أرضك في الشتاء والصيف." كل شيء سيبقى على ما ما يرام إن بقي الإنسان وفياً للأرض وزراعتها.

* * *

هذه الشعرية تربط القارئ بالصورة والمكان فتجعله يستسلم لهذا العالم المتوازن المليء بالعجيب مما هو حول كل إنسان إن فتح عينيه ليرى العالم كما يرينا الكاتب عالمه.

يقدم الفصل التالي لنا امرأة تؤكد حقها مثل كل الإسان في القرية فتكرمها أرضها التي تحميها وتذود عنها وتعمل بها. دفاع المرأة عن حقها في هذا الفصل يضيف إلى صورة القرية الفاضلة. ينشىء الخلاف في القرية وتقذف كلمات في هذا الاتجاه وذاك. يعرف حده وتصلح الأمور، لكن بعد أن يعرف القارئ أن المرأة في مجتمع القرية تتساوى مع الرجل في حقوقها طالما قامت بواجباتها نحو الأرض ولزمت الحدود التي يجب أن يلزمها كل من عاش في القرية. والخلاف الذي يجري في الفصل وينتهي فيه ينجح في إبقاء الوقت متوقفا." الخلاف شيء مضى أوضح حقوق الجميع ومرونتهم في حل نزاعاتهم بصورة يتوقعها الجميع، فلا يحتاجون إلى محكمة أو قاض يفصل بينهم فيصبح الخلاف موضحا شيئا من قوة مجتمع القرية على تلاحم بعضه مع بعض.

ويتابع الكاتب تسجيل النقاط المهمة في حياة القرية، ويأتي وقت الحصاد، وهو وقت يملأ أيامهم بالعمل ، هو وقت بهجة وغناء لأهل القرية صغيرهم وكبيرهم، نسائهم ورجالهم، فيتعاونون جميعاً لإنهاء هذا العمل الإضافي. فالحصاد يتلوه وقت الدياس ليفصلوا الحنطة من القصب، ويتعاون الجيران مع بعضهم فيأتي كل بثور أو حمار ليجرا معا الحجر الثقيل "على عكس ما تدور عقارب الساعة" بعد أن يجفف أهل القرية فوق سقوف البيوت ما حصدوه من الغلال. ونتعرف على "الجنابية" التي يحملها الرجال. ثم تأتي الكارثة ويشب الحريق فيأكل حصاد الشايب الذي لم يفصل بعد. ويتعاون أهل القرية نساءً ورجالا لإطفاء الحريق، فالأولاد يرمون التراب وتحمل النساء القدور والقرب الجلدية المملوءة بالماء ويرمي

الرجال بالماء فوق النار فتخمد بعد أن تأكل المحصول ويعزي الناس أهل البيت "راح الشيء وسلم بني أدم" دفعا وصدقة عن الحي قطع الله أيد اللاش. ما حصل إلا كل خير. العوض في التوالي. " وتتحول الكارثة إلى جمع لأهل القرية ويتحدث الناس ويلعب الأولاد ويأتي المغرب ويصلي الجميع، ويردد الجميع بعد الصلاة "يعوضك الله خيرا" ويبقى الشايب وابنه هادئين، ولا يتكلم أحد عن معاونة المنكوبين لأن هذا شيء سيتم دون وصية من أحد، ويأتي أهل القرية بما يعوض أهل البيت عن أكثر مما خسروا في الحريق.

الفصل التالي يصف الرحلة إلى السوق قبل قدوم الشتاء، والشيء القليل الذي يشتريه الشايب ويأتي به لأفراد العائلة، فيجلب البهجة والشكر من الكل. ثم يعطي الشايب نصيحته لجاره حول شراء، بقرة ويساعده على حلق فروة رأسه. ونسمع بعد ذلك عن تعاون أهل القرية لمساعدة أحدهم الذي يريد أن ينهي بناء بيت له. وبعد تعاونهم يجلسون ونسمع الزغاريد بعد رقصة العرضة، ويدخن الشايب مع رجل من الأقرباء ويقول وهو يرى هذا التعاون : " نعم ياأبا فلان - والله إني أخاف من يوم يجيء فتتغير فيه الأمور، فيذهب هذا، ويعرض هذا، ولا يبقى لجماعتنا ما يجمعهم".

* * *

ومن هذا الكلام يتحرك الزمان الذي سكن، وتأتي التغيرات التي عبر الشايب عن خوفه منها مرتين. الابن يريد أولاده ومن ضمنهم البنات أن يذهبوا إلى المدرسة. فالابن يشعر بأنه ينقصه معرفة الكتابة والقراءة، ويعرف أن أيام أولاده مختلفة عن أيامه وأيام ابيه. شيء آخر قد تغير، نسمع أن الابنة العانس قد تزوجت منذ فترة وأن لها الآن ولداً وبنتاً. لماذا لم يرو لنا الراوي عن زواج "صالحة" الابنة العانس خاصة أنه خصص فصلين لموقع الزواج في حياة القرية واشخاصها ؟ عندما تحدث عن الزواج صور لنا المشري ما يحدث في كل بيت ولكل شاب وشابة. الزواج ليس زواج صالحة أو أخيها حامد والقصة ليست

قصتهم وقصة الشايب وزوجته رفعة وزوجة ابنها مليحة. القصة قصة القرية وطريقة حياة، بالإضافة إلى ذلك، لو أن المشري سرد لنا زواجها وولادتها لجعل الوقت يتحرك. ويقوم المشري بإخبارنا عن حدث آخر قد تم منذ زمن : موت إحدى الحفيدات عندما هجم عليها الثور قرب البئر، فلحقوا بالثور وأطلق أحد أهل القرية عليه النار ثم ذبح ووزع لحمه على أهل القرية. تتذكر مليحة ابنتها وتحس بحزنها الذي يدخل في ذكريات الحزن الذي يحمله كل انسان. موت الحفيدة الذي تم في وقت مضى يخدم الرواية في تحضير القارىء للموت القادم. فلا يجوز لأحد الاحداث الهامة والمحطات الرئيسة في الحياة ألا تأخذ مكانا في سيرة هذه القرية. فنسمع ابن الجار يأتي ليدعو الرجال لمنزله للعشاء، فقد ذبح خروفين بعد موت والده بأسبوع. الوالد هذا هو الجار الذي زار الشايب فاعتنى به الشايب وحلق له رأسه ويذهب الجميع للعزاء. يتصرف الشايب أمام الجميع التصرف اللائق به ويعمره." كان قلبه يبكي، ولم يرد أن يبين بكاء داخله أمام ابنه وابن الجار، وكان الشايب "عطيه" قد بقي منذ أسبوع، وحين علمه بموت جاره، يوما من ضحاه إلى العشية، لم يدخل فمه غير الماء والدخان، وانزوى ركنا في جبته الصوف، وذرف ماء العين، واستذكر أياما جمعتهما، وطاف باله بالدنيا وآخر مصيرها، ونهاية ابن ادم، وتلك الحفرة في الأرض، يهال عليه التراب، ويصلي الناس عليه صلاة الميت، ثم لا يلبثون أن يذهبوا إلى شؤونهم بعد اجتماعهم هناك." (٧٨).

نسمع أن خسارة الثور عنت انخفاض الاهتمام بالزراعة. يبدأ الابن العمل في المدرسة ويصبح له راتب. وتغزو السيارات القرية، ويذهب الشايب إلى السوق في سيارة جار له، لكنه يرفض بيع الحمارة رغم مناقشة ابنه له. لكنه يرضخ لشراء سيارة.

وتبدأ التغيرات الأخرى في الحياة اليومية للقرية. أبنية من إسمنت تتكاثر. ويبدأ الجيل الجديد يتحدث عن الحياة الصعبة التي لا يدرون كيف استطاع الكبار عيشها في الماضي. تتوقف الأمطار عن الهطول، وعندما تهطل فهي لا تجلب معها البهجة لأن الكثير من الناس توقفوا عن الزراعة وتمضي الأيام، وتموت الحمارة، وتذبح البقرة عن رضى من الجدة. ويختفي الدجاج، ويغيب البيض، ولا يسمع صوت الديكة. ويرغب الابن في الانتقال

إلى بيت أكبر وأحدث مصنوع من الإسمنت والحديد، لكن الشايب يرفض أن يترك بيته الحجري القديم، يفقد الوادي صورته الخضراء ويقول الشايب : "جاء زماني الذي أخاف منه، قل الصديق وانقطع الرجاء." ويبقى الشايب يرفض ترك المكان أو أن يطأ عتبة البيت الجديد. "وليصنع الله بعباده مع الزمان ما شاء." (٩٩). وتغزو الكهرباء القرية وتباع الأدوات القديمة للزوار الأجانب، ويبدأ أهل القرية طبخ دجاج مثلج أجنبي. ويدخل القرية مقرب البعيد" ومكبرات الصوت و"تالف الأبصار" ويغير كل هذا علاقة الناس بعضهم ببعض، ويقفل "كل على نفسه لا يزور و يزار." تغير الزمان بأسوأ منه "فما أصعبك من حياة، بقي من نهاراتها القليل في هذا الركن من دار الحجر والطين." (١١١)

* * *

في الرواية ثمانية عشر فصلا يمكن أن يقرأ كل واحد منها على حده وكأنه قصة قصيرة متكامله، لا تحتاج ما قبلها وما بعدها لتتصل بالقارىء. لنأخذ الفصل الاخير كمثال. تبدأ قصة هذا الفصل بمنظر القرية القديمة وقد خلت من أهلها "تبدو للمطل اليها من رأس الجبل متهالكة وخامدة وكأنما عج بأهلها آفة فشردتهم." أما البيوت المبنية من الإسمنت فهي ملونة ومتباعدة، يربط بينهم حبال من نحاس على عمدان عالية. زوجة الشايب تدعو بنفس طيبة زوجها ليدخل من ساحة الدار العتيقة فيدخل ويشكو إليها أن فلانا تخاصم مع فلان بشأن سفح منحدر قرب بيته، لكن لم ينطق بالحق أحد من الجماعة. وتشهد الجدة بأن السفح لفلان وتحلف بعلام الغيوب أنه له. ويخبرها أن فلانا وفلانا من الجماعة شهدا زورا أن السفح لفلان لسبب يغيب عنه، وأن السفح كان يعطي نصيبه من الحنطة، فترد عليه بسخرية و" متى كانت الجبال الصم تنبت الحنطة ؟" ويفصل لها الشايب ما حدث، وكيف شهدا بحيلة ناجحة في ظاهرها ومزورة في باطنها. ويأتي الشايب زائر مع صاحبه ويسأله أن كان يعلم لمن ملكية السفح الجبلي قرب داره."

فيرد الشايب :" من قال أن السفح لغيرك فقد ظلم.. هاتوا شاهد آخر وأبشروا بكلمتي الصادقة." وتمر أيام قبل أن يجد صاحب السفح شاهدا معمرا آخر ليغمر صدره فرح

المنتصر ويقول انه في الغد سيذهب إلى الشايب "وأمام كل أذن معرضة يبين الحق لمن أراد اغتياله.". وينتهي بهذا الكلام سرد الراوي لاحداث الرواية، وإن لم ير القارىء أن هذا هو آخر الكلام في الرواية لظن أن هناك المزيد لهذه "القصة." والحق يقال إن هناك المزيد فالحياة مضت قبل بدء الكلام وستبقى بعد توقفه في هذا المكان.

* * *

تغيرالمكان وتغيرت عادات الناس ومضى عهد قرية متكاتفة، ويشعر القارىء أن ما قد رأى وسمع يشكل مرثية لتلك الحياة. لكنها مرثية من نوع مختلف. فالرواية فيها كائنان يمكن أن ينظر لكل منهما على أنه المحور الذي تدور حوله الأحداث القرية والشايب. القرية التي كانت تتغير مع مرور الزمان. الخلاف الذي نشب في القرية الفاضلة لم يحتج لمن يحله، لأن كل فرد عرف ما له وما عليه وتصرف حسب ذلك، ولكن القرية في الفصل الأخير تجد فيها من يحتال ليسلب شخصا آخر حقه، ويحتاج صاحب الحق أن يبحث عمن ينصره ليذهب ويدلي بشهادته أمام سلطة تعطيه حقه، لكن الشايب لا يتغير. وفي الحقيقية يبدو وكأنه لا يزداد سناً، فهو في آخر الرواية كأولها صلب يعرف معدنه كثيرمن الناس يتغيرون لكنه لا يتغير. تتغير طرق الحياة، ولكنه يرفض التغير وقدرته وصلابته تبقى "رفعة" زوجته بجانبه تشد أزره وتبقى معه في بيتهم الحجري. ابنة الشايب وزوجة ابنه لا تتغيران، فمودتهما تبقى كما هي، وطاعتهما للشايب تبقى كماهي، وكذلك ابن الشايب يبقى بارا لولده في نهاية الرواية كما كان في البداية. وكأن كل من عاش في كنف الشايب بقي مرتبطا بقيم الأرض. الأحفاد أمر آخر. فالحفيدة التي تذهب إلى المدرسة تنتمي إلى جيل آخر فقد ارتباطه بالأرض.

التغير الذي يشمل أحفاد الشايب ويشمل القرية هو الذي يعطي الرواية نغمتها الحزينة. طالما توقف الوقت دامت السعادة. وعندما تبدأ الأمور بالتغير يبدأ الشقاء. لكن التغير سنة الحياة. فما كان لن يبقى إلا ذكرى كرائحة الكادي تدخل الخياشيم فتندفع الصور المختبئة في زاويا الذاكرة لتشعرنا بما تغير وتذكرنا بما كنا.

لا يعني كل هذا أن الرواية لا تعطينا دفعا قويا نحو حياة أفضل. يبقى الشايب في الذهن بطلا يقاوم قوى أعتى منه قوة. أن يقال إنه لم ينتصر قول ينقصه الانصاف. فقد خاض الشايب المعركة ولكنه لم يستسلم. في صموده يصبح رمزا لقدرة الإنسان على مجابهة الصعاب. وفي تغير الأمور وتعامله مع محطات الحياة : ولادة، فزواج، فموت يذكرنا بإنسانيتنا الفانية، وينجح المشري في ترك هذا الشعور لدى القارىء دون أن يلجأ إلى الخطابة أو العاطفة المباشرة، كما أنه لا يعطينا في الرواية شيئا من الذاتية، رغم أنه قال يوما إنه "لايمكن فصل الحياة الخاصة عن الحياة الكتابية"[٤] نلاحظ أيضا أن المشري لم يتخذ موقف الاحتجاج من التغير. فهو يصف ويمدح ما كان وهو يعرف أن التغير حاصل. وينجح بهذا في رصد فترة من حياة قريته. وبسبب موضوعيته وعمومية تجربة التغير ترتفع الرواية من كونها عن قرية في المنطقة الجنوبية لتصبح رواية عن تجربة الإنسان.

الهوامش

١- علي مكي."روايات القصيبي والسباعي والمشري مجرد محاولات " عكاظ العدد ١١٠٣٠، الخميس ٢ جمادى الآخرة ١٤١٧هـ (٢٤ اكتوبر ١٩٩٦) ص ٢٣.

٢- أنظر تعريف الرواية في :
Abrams, M. H. A Glossary of Literary Terms . New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981.
هناك كتب كثيرة تبحث في الرواية ولكن تعريف أبرامز يشتمل على الكثير في حيز قصير.

٣- انظر عباس عباس "دراسة في رواية جمال الغيطاني : رسالة في الصبابة والوجد" قوافل (٧، ربيع الثاني ١٤١٧ هـ (٩٩- ١١٩).

٤- انظر مقالة المشري في الاربعاء عدد ٢٥٥ (١١ رمضان ١٤٠٨ هـ) ص ٩.

الحصاد

* سليمان الحماد

تنق الضفادع في مزرعة أم الدسم طيلة ليلها الصيفي وفي بركة العريش على وجه الخصوص، إذ تجوب البركة فرادى ومجموعات، تخض الماء جيئة وذهاباً، عرضاً وطولاً؛ فتمسي البركة في ليلها الساكن، صاخبة يصطفق فيها الماء مع الأصوات وكأنما هي ثكنة مستنفرة.

أما الأقل هدوءاً والساكن المتشبث بجدران البركة منها، فتلك التي تسحب خلفها شبكة كشبكة الصياد-سلا بيضها اللزج الكثيف -

وكما تجوب هذه المجموعات أنحاء البركة، تتسلق مجموعات أخرى جدرانها، لكن المتسلقات تعود إلى السقوط في الماء في كل مرة، فحين تكون البركة مليئة، تكون جدرانها الخضراء (بشبا الماء)[1] راشحة كلإسفنج، إلا أنها ناعمة زلقة، فلا تستطيع الضفادع

الوصول إلى سطح جدرانها والخروج منها، لكنها تستطيع الصعود آخر الليل حين يجف الشبا ويخشوشن فتجتازه عندئذ بسهولة. وحين ينقطع الماء عن البركة لثلاثة أيام أو أربعة يتقفع الشباء ويصبح كالغرين على ضفتي الوادي غير أنه أكثر هشاشة من البسكويت.

ومن عادة هذه الضفادع؛ أنها تبدأ في النقيق باكرة قبل حلول المساء، وكأنما هي تدعو بعضها البعض لمزيد من التجمع قبل أن يحلو لك الظلام فتكتظ بها البركة، وخرارة البطين[٢] والسواقي القريبة من البركة. آيبة في مجموعات متتابعة، واهمة أن الشمس قد غربت .

إن كثافة النخيل والأشجار المورقة، تحجب نور الشمس المنصرفة، فيزحف الظلام على أرض المزرعة قبل الغروب بنحو ساعة. عند ذلك تظن الضفادع أن الشمس قد غربت، فتتنادى من أقصى المزرعة إلى أعلاها، تقفز وتنق حتى تصل إلى بركة العريش، وربما أخذت المسافة من بعضها ثلثي الليل قبل أن تصل، وقد يدرك الصباح بعضها فتبقى في مستنقعات السواقي والخرارات وظلال النخيل والأشجار المتشابكة على جانبي السواقي التي لاتخلو من الماء نهاراً أو ليلاً، لقربها من البركة، وجريان الماء فيها معظم ساعات النهار وبعض من ساعات الليل. فإذا سُدت البركة[٣] أو عشّت السواني[٤] ، فإن هذه السواقي لاتجف إلا أن يتوقف عنها الماء ليوم أو يومين. لهذا تجد فيها الضفادع ما يريحها من القفز المتواصل إلى البركة إذا أدركها النور .

وضفادع (بركة العريش) كسائر الضفادع لاتكف عن النقيق، بل إن هذه دائمة النقيق في الليل أو النهار، غير أن أصواتها في النهار أقل ولا تكاد تسمع لكثرة أصوات الحياة في النهار. أما الليل فسكونه يزيد من ارتفاع هذه الأصوات وبعد مداها وهو يبدأ عند هذه البركة حين تعشّي سواني المزرعة، ويصمت صرير الدراج، وأنين السواني وانصباب ماء الغروب في اللزاء[٥] ويكون هذا قبيل صلاة المغرب بقليل، وأحيانا لا تعشّي السواني إلا في الثالثة[٦] ـ بعد صلاة العشاء ـ وعند ذلك يبدأ احتفال الهزيع الأول من الليل بنقيق الضفادع مرة أخرى، مختلطاً هذه المرة مع أصوات (طيور النزل)[٧] التي تمر بالبلدة في مواسم هجراتها المستمرة وأكثر ما تظهر هذه الطيور مع بداية الشتاء، ويعرف

لدى العامة بأوّل «الصفري» إذ تضج بها سماء البلدة لعدة ليال. وهكذا تختلط معها أصوات الضفادع، ثم تنضم إليها أصوات صراصير الأثل التي تكثر في الصيف وتقل في الشتاء زيادة على أصوات البوم والكلاب والسواني (الغابشة)[٨] في بعض المزارع المجاورة والبعيدة، يتناهى صوت بعضها واهنا كائنات الربابة مبحوحاً، تدنيه وتبعده الرياح.

ومع أن أصوات طيور النزل المتقطعة والشبيهة بأصوات صغار الماعز، لا تستمر حتى الصباح كأصوات صراصير الأثل المستمرة ذات الذبذبات المتواصلة والحادة كالصفارة.. إلا أنها تبدأ مع دخولها أجواء البلدة وحتى خروجها في أسراب متتابعة غير متباعدة، يتكون السرب منها من عشرين إلى ثلاثين طيراً تفصله من مئتين إلى ثلاثمئة وأحيانا إلى ألف متر عن السرب الذي يتبعه في مجموعة لا تقل في حالات كثيرة عن الألف طير، بطول عدة كيلومترات.

وطيور النزل قلما تتوقف حين تمر بالبلدة ليلاً ، أما النهار فيتوقف بعضها للشرب أو التهام بعض الحشرات كالسرو وعلق الماء، حيث تلتقطها من أحواض البرسيم أو أحواض الزرع المحصود لتوه؛ أما التي لا تقع فإنها تدور في الفضاء فترة ، حتى يشبع ويرتوي الجائع والظمآن منها. وينشأ نوع من الألفة بين هذه الطيور ومزارعي البلدة؛ إذ تمكث أحياناً ليومين أو ثلاثة قبل مواصلتها لرحلاتها الطويلة.

وأهل البلدة أهل معرفة وخبرة بأمور كثيرة كمعرفتهم الكثير من علم الفلك ومنه الاتجاهات في الليل والاستدلال بالنجوم ومواقعها، والأوقات وبروج الزرع والحصاد والرياح والمطر والغرس وأمراض النباتات والحيوانات، حتى إن بعضهم يعرف من خلال صوت الدراج أو المحال[٩] عن بعد؛ ان كانت غروب الماء مليئة أو نصف مليئة، بل إنهم يميزون بين أصوات طيور النزل المختلفة وأصوات الغربان حين تمر نهاراً، وإن كانت تبدو عن بعد كالهرج والمرج وأصوات جموع الباعة والمشترين والمتجولين في سوق المجلس بالبلدة[١٠].

وتستمر هذه الأصوات إلى منتصف الليل حيث تتعب وتبدأ في التقطع والتلاشي وما يشبه الأنين؛ فتمر على البلدة فترة سكون حتى لتبدو كقطعة من الصحراء المجاورة لها،

صامتة إلاّ من حفيف هبوب رياح الجنوب المعروفة بالهواء النسري حين يتخلل أغصان شجر الأثل والحلفاء فيحدث ما يشبه الصفير الخافت وربما اختلفت الريح في اتجاهها إلى دخول الهزيع الأخير من الليل وقت أذان الفجر الأول. حين تصحو الديكة وتباشر الآذان ، تبدد سكون هذا الهزيع من الليل معلنة عن قرب انبلاج الفجر وصبح يوم جديد، بأدائها الجميل وأصواتها المتشابهة تتناوب الأذان، يسكت صوت من هنا ليعلو صوت من هناك من جوانب البلدة وبيوت مزارعها المنتشرة كحبات الشطرنج. تلتقي أصواتها من أطراف البلدة مع أصوات بعيدة متقطعة كعواء الذئب المسمى (بذئب الغنم) الجائع والآتي صوته كل ليلة من إحدى الجهات الأربع للبلدة، فيعقبه في الحال نباح كلب ربما كان ينعس قد بسط ذراعيه عند حظيرة (الدبش)[١١] أو عند (رواق)[١٢] إحدى خيام البدو المنتشرة على حدود البلدة، فأعاده صوت الذئب إلى صحوه وممارسته لواجب الحراسة. وقد يشق عنان الصمت نهيق منكر مرتين إلى ثلاث مرات لحمار قد شبع واستراح بعد (صدر)[١٣] نهار الصيف الطويل وصعوده (المنحاة)[١٤] ونزوله فيها نازحاً غربه الثقيل بالماء مئتي مرة في كل شوط .

وبركة العريش هذه ، تتوسط طريقاً يبدأ من بيت النخل إلى بوابة المزرعة ماراً بالبركة ويسمى بجادة الباب ابتدعته أقدام أسلاف أسرة الميمون، ثم الشيخ عبدالله الميمون وأبنائه وبناته وزوجاته اللائي تزوج بهن في هذه المزرعة، وهي ذات تضاريس خاصة، حيث تصبح صلبة كالحجر في فصل الصيف، لينة كالصلصال في الشتاء. تنغرز فيها الأقدام وقت المطر، فإذا ما انشغل الميمون عن تسويتها في نهاية فصل الشتاء، فإنها تبدو كلوحة مسلية: فهذه خطوات الميمون بقدمه اليسرى ذات الإصبعين المتبقيين بعد أن قطع أصابعه الثلاثة، خلال السنوات الأربع الماضية، قطع إصبعه الأوسط حين لدغته {أم قرون}– وهي حية نادرة الوجود في البلدة كلها خطرة قاتلة. إلا أن الأخطر منها حيّة (أم جنيب) فهي أسرع قتلاً لضحيتها من تلك؛ حتى إن الميمون حين لدغته لم يستطع أن يفرق بين أي الإصبعين من قدمه المصاب، فقطع الاثنين بالقدوم بضربة واحدة، ولهذا فخطواته معروفة، لاتشبهها إلا خطوات زوجته سلمى حين تكون محملة (بزبيل) القاضي وقد حوى ما يكفي

لوجبات يومين على التوالي، من الباذنجان والقرع والجرجير والبصل الأخضر والرشاد والطماطم والعصفر والحلبة، وما إلى ذلك مما يزيد على العشرين كيلو غراما، تجلبه سلمى من مشاعيب(١٥) الخضرة زيادة على وزنها الثقيل فتنغرز قدماها في الغرين فلا تميز عن قدم الميمون ذات الإصبعين.

وهذه خطوات الشقي إبراهيم المتباعدة حين يركض والمختلطة حين يقع. وهذه أقدام الجميلة ريحانة، خفيفة متقاربة لاتكاد ترسم ملامح قدمها كاملة على الطين. وهذه خطوات مزنة الصغيرة، وتلك أقدام العنز الصمعاء والسلوقي وقطة البيت {الربويّة}. أما البقرة فإن أقدامها تغوص في الطين ثلاثين سنتيماً وأكثر أحياناً. وهم يأتون بها من حظيرة الدبش إلى صفّتها الملاصقة للبيت لتحلبها أم الخير، ومع أنهم لا يأتون بها في وقت المطر إلا أن أرض الطريق هذه تبقى رخوة حتى بعد توقف المطر بأيام. وعلى الخصوص في فصل الشتاء. ومرة قالت سلمى لأم الخير :

ألم تلاحظي أن في اللبن تراباً ؟! قالت أم الخير : تراباً!! ومن أين أتى اللبن التراب.؟!

قالت سلمى: لا أدري لكنه لبن البارحة وكأن به رائحة أو طعم التراب.

قالت أم الخير : سأذهب إلى البقرة وأرى.

ذهبت ثم عادت لتخبر سلمى أنها حلبت البقرة في الظلماء حيث أطفأ الهواء نور السراج «أبو قباس» وهي في الطريق إلى صفة البقرة. لذلك لم تر ثديها الذي علق به شيء من الطين حين مرت في الطريق غب المطر . ثم اعتذرت أم الخير إلى سلمى بقولها: إنه كان عليّ أن أنظف ثدي البقرة بغسله قبل حلبها، لكني لم أر هذا الطين، ونسيت أنهم أتو بالبقرة من حظيرة (الدبش) إلى صفتها مع هذا الطريق غب المطر وانغرزت أرجلها أكثر من المعتاد، وعلق بثديها بعض ما تناثر من الطين من أرجلها وهي تسير. وتابعت أم الخير اعتذارها بقولها: أرجو أن تعذريني يا أم ريحانة، فقبلت سلمى اعتذارها وردت عليها ملاطفة: في الظلام كلنا لانرى الأشياء. انثري اللبن على شجرة أو أرض طاهرة «فهو نعمة» واغسلي الأواني والسقاء جيداً.

انصرفت أم الخير وهي تكرر اعتذارها لتكب اللبن على شجرة «الشفلح» الواقعة في سفح الجبل القريب على أرض نظيفة طاهرة.

تمتد هذه الطريق ذات المتر والنصف ـ عرضا ـ غير المسورة إلاّ بصف من النخيل السامقات وبعض النخيل الأقصر. تمتد مسافة تزيد عن مئة وسبعين ذراعاً، وهي مستقيمة تبدأ من باب البيت حتى بركة العريش، ثم تتفرع منها متعرجة كالشريان في المزرعة طرق شتى تفضي إلى المشي على (كوال)[١٦] السواقي والاحواض. وهي تكون رخوة حين تربص من الماء شتاء لخلوها من البحص والرمل والأحجار ، وحيث لاتكاد تجف.

يتعهد الميمون هذه الطريق بين وقت وآخر لإزالة أية حصوات أو أشواك كي لا تؤذي السائر عليها، وعلى الخصوص الصغار الذين لاينتعلون – دائماً – رغم وجود المداس بعددهم، وهي نوع من الأحذية تحفظ القدم من الحرارة والبرودة صنعت من الجلد والصوف وبعضها لايخلو من الزخارف والألوان الجميلة على الجزء الجلدي منها، وهي تغطي كافة القدم، إلى نصف الساق ولا يصنعها سوى الإسكافي الماهر الذي يعرف في البلدة باسم " الخراز" ، وهي خاصة بفصل الشتاء دون الصيف. لذلك قال الميمون لابنه عبدالسلام:

يا ولدي لاتمش بمداسك في أرض غير نظيفة حتى لاتضطر لخلعها وغسل قدميك عند كل وضوء وصلاة.

فقال ابنه : إنني لا أسير على الطريق التي تمتلىء بروث الماشية ولا على الأرض غير النظيفة.

فقال الميمون: إنك صبي عليل وجسمك لايتحمل برودة الشتاء ؛ إن الدين الإسلامي دين يسر ، فلك أن تتوضأ دون أن تخلع خفيك، وأن تصلي لابسهما خمسة فروض يكفي أن تمسح عليهما، وأظنني قلت لك ذلك قبل اليوم.

قال عبدالسلام : قد علمتني هذا عند دخول الشتاء. وقد شرح لنا (المطوع) منذ أيام هذا عند حديثه عن نواقض الوضوء.

قال الميمون : ومن أثار هذا من زملائك في الكتّاب.

قال عبدالسلام : أنا سألت (المطوع) عن لحمة الجزور وهل مقدار ما ، ينقض الوضوء منها أم أي مقدار.

قال الميمون: أصلحك الله ياولدي وجعلك أطيب من أبيك.

وكان عبدالسلام يتجنب المرور على هذه الطريق وهو ينتعل خفيه وكثيراً ما يستبدلهما حين يكون الطقس أقل برودة، بنعلين اشتراهما له والده الميمون من الخراز مقابل عشر حزمات من البرسيم لبقرته، وهي تكفيها لعشرة أيام مع ما يقدم لها من " مريس التمر ونواه" وقيمة هذه الحزمات لا يزيد عن نصف ريال. صنع الخراز النعلين من جلود الإبل، وجعل لكل منهما {شسعين} من الجلد، وهما قويان لايفسدهما الماء ولا يخترقهما الشوك أو الأحجار الحادة.

وحين تجف الأرض ويرحل فصل الشتاء تصبح هذه الطريق صلبة كالإسفلت فتربتها من الغرين. وبرغم أن الميمون يتعهدها بالتنظيف وتسويتها بين الحين والآخر؛ إلا أنه أحيانا ينشغل عنها فتبقى آثار الخطى مصدر إزعاج حيث يتعثر فيها الصغار وأحيانا الشيخ الميمون نفسه .

ويحدث ذلك أكثر في الليل حين يكون القمر هلالاً لا يضيء. وقد نذر الميمون نفسه بأن يسوي هذه الطريق، ويردم الحفر ـ وبخاصة تلك ـ التي خلفتها أرجل وأظلاف البقرة، وذلك بعد حادثتين مزعجتين: حيث سقط والتوت ذراعه اليسرى، وحين سقط الشقي ابراهيم فانكسرت رجله وقد اضطر والده أن يحمله على الجمل إلى قرية {الغيل} وهي تبعد نصف نهار «للجمل الطيب» عن مزرعة الميمون. وكان طبيب العظام أو المجبر، كما يدعونه في البلدة، ذهب إلى قرية الغيل لحضور مناسبة زواج ابن أحد أصدقائه، لولا لطف الله ثم عثورهم على طبيب العظام هذا لجبروها خطأ . فعاش أعرجاً كابن خالته حاتم.

لهذا قرر الميمون تسوية هذا الطريق. لكن الأرض صلبة، ولن ينفع في مواساتها سوى الهيب(١٧) الذي اشتراه الميمون من عمير الصلبي حين مرت شدة من الصلب البلدة منذ ثلاث سنوات ونصف . أو مسحاته الخاصة ، التي صنعها له مرزوق الحداد من الحديد الصلب وزاد في وزنها أكثر من كيلو غرام وفي نصابها مقدار شبر لمعرفته بقامة وقوة

الشيخ الميمون؛ ولأن تسويتها بالهيب تقتضي منه وقتا أطول فقد رأى أن يغرقها بالماء أولاً ثم يسويها بعدئذ. دون اللجوء إلى الهيب أو المسحاة الكبيرة لثقلهما.

وسميت بركة العريش باسمها هذا ؛ لالتصاقها بعريش النخل، المجلس الصيفي للأسرة والضيوف والطوارق[١٨] وهو دكة مرتفعة بمقدار متر ونصف المتر عن سطح ارض المزرعة، حتى لا يسهل على الحشرات والقوارض العيشة فيه.يطل جانبه الجنوبي على البركة التي تقع على الجهة الشمالية منه، ويفصل بينهما جدار ذو فتحات وشرفات مثلثة بارتفاع ذراع ونصف الذراع. أما مساحته فهي خمسة عشر في عشرة أذرع، وهذا الجدار يحيط بالعريش من جهاته الأربع. على أن به فتحتين كبيرتين الواحدة عبارة عن باب ، في عرضه فتحة من الشرق تقابلها أخرى من الغرب للدخول أو الخروج. ويخلو الجدار من الفتحات الصغيرة المثلثة في جهاته الثلاث الأخرى. إلا أن الشرفات تعلوه من جميع جهاته وتحيط به عن قرب أشجار التين والخوخ والرمان والعنب الذي يظلله في الصيف، وتتميز هذه الأشجار بكونها أكثر اخضراراً وأصح جذوعاً وأكبر ثماراً مما سواها من اشجار المزرعة الأخرى، فهي قريبة من البركة ، يمر بها الماء كل يوم، وهذا الماء لايخلو من السماد حيث أن السرح[١٩] المبتلة بالماء حين تعود إلى البئرمنسحبة على أرض المنحاة يعلق بها شيء من السماد فيسقط في اللزاء ثم يذهب إلى البركة مع الماء وإلى السواقي بعدئذ، فهذه الأشجار تنعم بالماء المستمر وبالسماد.

وفي كل ركن من أركانه الأربعة يقوم جدار بزاوية حادة بعرض ثلاثة أذرع وارتفاع أربعة أذرع أو أكثر بقليل، لتحمل أخشاب السقف، صفّت عليها أعواد الأثل وعسبان النخيل مع وجود فتحات بين كل عسيب وآخر لتتدلي من بينها عناقيد العنب الممددة أغصانها على الأعواد والجريد. وغطيت أرضيته بثلاثة أحصر صنعت من سعف النخيل، فرشت عليها قطع من السجاد القديم المشغول باليد وغرارة[٢٠] من الصوف الخالص. وصفت على الجدران أكثر من عشرين مسندة من القماش الثمين ملئت أولاً بالتبن، وخيطت، ثم خيط عليها هذا القماش، وجعلت واجهتها من الديباج وظهرها من القماش الأبيض - الأمريكي - وبين هذه المساند ستة مراكي من الخشب على شكل صناديق

صغيرة، طول الواحد منها ذراعا وعرضه نصف ذراع، وارتفاعه مثل عرضه، غطي بالقماش من جميع جوانبه مع حشو سطحه بالقطن وتزيين واجهته بقماش أحمر، وبخمس مرايا مدورة صغيرة أربع في الزوايا وواحدة في الوسط تحيط بها مسامير صغيرة برؤوس مدببة صفراء، وقد فرش بجوار كل مركى من هذه المراكي جلد خروف عن يمينه وآخر عن يساره لغرض الجلوس. كما طرحت أمام كل مركى مهفة[٢١] مشغولة بالخوص ومخللة باللون الأحمر ولها حواف من القماش الأزرق ومقبضها من الجريد. ويكنس هذا العريش كل يوم أو يومين {بمخمة} صنعت من سعف النخيل. وليس في البلدة كلها عدى مزارع الامراء سوى أربعة من مثل هذا العريش أحدها في مزرعة أمير البلدة.

أما بركة العريش فهي لاتختلف عن البرك الكبيرة في المزارع التي تسني على كارتين[٢٢]، وهي مستطيلة الشكل بنفس مساحة العريش خمسة عشر في عشرة أذرع بنيت من الطين وغطيت جدرانها وأرضيتها بالجص - الآجر - وهو المادة التي (تليس) بها جدران المجالس والرواشين والبرك والصهاريج في عهد الدولة السعودية الأولى .

وبعد عودة الشيخ منصور جد الميمون إلى مزرعته (أم الدسم) بعد استعادة الإمام تركي بن عبدالله ملك أبائه وأجداده. عاد الناس إلى قراهم ومزارعهم، وكانت منازلهم قد هدمت ونخيلهم قد أحرقت في حرب الدرعية فعادوا يبنون ويحيون مزارعهم من جديد.

حينذاك جدد الشيخ منصور طلاء البركة بنفس المادة القديمة - الآجر - وكان أول من جددها بالاسمنت عبدالله وابنه الميمون في عهد الدولة السعودية الثالثة.

ولم يكن الميمون قد اهتم أو ألقى السمع للأصوات المختلفة عند بركة العريش هذه أو خارجها، رغم سهره منذ عدة ليال في فراشه بسطح المجلس وتزحية وقته بعده للنجوم. إلا أنه يبتسم ويترحم على جدته شماء كلما تذكر قولها:

لاتعد النجوم ياولدي فتصيبك الثاليل. يتبسم ويترحم عليها، ثم يستمر في العد: هذا نجم سهيل، وهذه نجمة الصبح، وتلك نجمة الهلال، وهذه بنات نعش، وهذه مجموعة الجدي، وهذه، وهذه. يعد النجوم ولايحصي منها شيئا. بل لايسمع أصوات تلك الطيور والضفادع والصراصير والديكة والكلاب؛ رغم ضجيجها المتعالي - أحياناً - لانشغال ذهنه

بالمولود المنتظر ، الا أنه يميز انين زوجته الخافت من بين تلك الأصوات في الليلتين الماضيتين.

ومنذ ثمانية أيام قبل هذا اليوم، حين انفرجت الغيوم، وأشرقت الشمس لساعتين استطاع أسعد الهزاني المعروف في البلدة (بعين الزرقاء) أن يكسب الرهان فلقد رأى النجوم وقت آذان الظهر، وهي مسألة لا تحدث دون أن يكون الفضاء صافياً كصفائه هذا اليوم. وبعد ساعات حاسمة من القلق والتوتر والانتظار من أفراد الأسرة، وعلى الخصوص المدركين منهم، ولد عبدالرحيم بن الميمون ظهرية يوم ذي مناخ معتدل من صيف عام من أعوام ثلاثينات القرن الرابع عشر الهجري.

ذلك اليوم، كانت أشعة الشمس ربيعية تغشى الفضاء الأزرق، وتتراقص فضية كخيوط العنكبوت حتى ليستطيع الرائي أن يعد منها حزمة وهي تلمع بين أغصان الرمان وأوراقه الخضراء. ذلك أن المطر الذي ظل يهطل لعدة أيام دون انقطاع، غسل الفضاء، وأخمد الهباء والغبار المتطاير، وجعل السماء صافية بلون البحر. والأشجار أكثر لمعاناً واخضراراً، قدأسقط المطر بدوام هطوله - ذلك الشهر- أوراقها الصفراء واليابسة والمعتلة.

إن الشمس تظهر في النهار للمرة الثالثة خلال شهر بأكمله، لهذا راهن (عين الزرقاء) خليفة السعدون بكثير من السخرية والثقفة بالنفس، حين قال له (هات يدك) مني نعجة ومنك دجاجة!! وقد اضطر خليفة أمام هذا التحدي الساخر أن يقترض من خاله ذيبان الحمد المعروف (بذيبان الزري) لمتاجرته في خيوط (القصب) فأقرضه قيمة الخروف على مضض ريالاً (فرانسياً) واشترط عليه أن لا يُراهن أحداً مرة أخرى، خاصة وأنه لا يملك قيمة هذه الرهانات، وقال له ساخراً محتداً ومغتاظاً: إنك تتمتع بخصال الخاسر للرهان يا ابن أختي؛ فأنت تعتد كثيراً برأيك الضعيف، وتدعي الكرم - من مال غيرك- وبأن قيمة الرهان لا تهمك! وتندفع بحماس، وتكذب الآخرين.

فضحك الجميع من تقريع خاله له وقال عبيد بن حسن لقد أدبته بهذا الريال شر تأديب. ولو كنت مكانه لما استدنت منك ولو كنت أخي، شقيقي لا خالي. فأخذت النخوة

مأخذها من نفس خليفة السعدون، وقال في غضب مُسبّب: خذ ريالك يا خالي ولو لم تكن خالي لاغضبتك الآن. فظنوا أنه تراجع عن التزامه بالرهان.

فقال صديقه النعماني كم أشفق عليك يا خليفة: إنك تضع نفسك في مواقف صعبة.

وقال ذيبان: فقير وبخيل وتراهن!!

فقاطعهم بعد أن سلم الريال لخاله: من يشتري بشت الوبر، بشت الشتاء، (المربعاني). بشت المربعانية لا ألبسه إلاّ في شباط.

قال أحدهم أنا أعرفه، ولكن كم لك وأنت تلبسه؟

قال خليفة: خمس سنوات ألبسه في الأعياد وشهرين من كل عام. بشت الوبر – شغل الشمال– من يشتري؟

فاشتراه عبيد بن حسن بريالين فرانسي.

وقد ثبت الرهان بشهادة موسى بن علي – وهو المعروف بحدة بصره وصدقه– حين قال: إنه رأى إحدى النجوم التي أشار إليها (عين الزرقاء) وثنى على رؤيته فصدّقوه.

وبرغم أن فصل الصيف كان في منتصفه، والظل قد تعامد مع عوده ظهراً، إلا أن الشمس باردة الشعاع كأن لم تكن شمس صيف؛ ولعل استمرار هطول الأمطار، جعل طقس هذا الشهر أبرد بكثير من أمثاله في السنين الماضية. علاوة على أن الرياح الشمالية التي بددت سحب هذا اليوم خففت من حرارته كثيراً،حتى أن عين الزرقاء قال لخليفة السعدون بعد ثبوت خسارته للرهان:

إنك تتفصّد عرقاً من أجل خسارتك لقيمة الذبيحة وليس من حرارة الجو فبرودة هذا الشهر لم تمر علينا منذ ثلاث وثلاثين سنة، برغم أننا في (قدحة اللونة) و(طباخ العنب)(٢٣) فرد عليه خليفة السعدون بقوله: إنما هو البخيل منا الذي يتصبب عرقاً، وهو أنت قبل شهادة موسى بن علي. قال العين الزرقاء: أنا؟! قال: أنت.. هل تنكر الآن إنك لم تمسح وجهك بطرف غترتك؟ قال العين الزرقاء:

أحمد ربك فلو كان الشرهان حاضراً لما كفتنا الذبيحة.. وكان هتيمي الملقب بالشرهان يأكل نصف ذبيحة بمفرده.. وهنا تدخل عبيد بن حسن خوفاً من أن تتطور

المشادة بينهما فتفسد إقامة وليمة الرهان التي حدد لها مساء الغد، فقط لمن حضر الرهان وعلى حساب خليفة السعدون.

ومطر الصيف ليس في صالح المزارع دائماً، فقد عانى أهل البلدة ذلك العام من تخمج وتفسخ البلح، وفساد الثمار.

إن استمرار هطول الأمطار في فصل الصيف يُفسد الرطب، وهو في رؤوس النخيل، وقد كثر (الغبير) في عذوق النخيل، والتسوس في حبوب القمح ذلك العام؛ إلاّ أن السرور الغامر بهطول الأمطار يهوّن ما تتركه من آثار غير حميدة على محاصيل الفلاح ومزروعاته.

فالناس في بعض الأعوام يستغيثون مرتين يومي اثنين، قبل حلول (الوسمي) وبعده. ولم يكن في الناس أشد حباً للمطر من أهل نجد، أو هكذا يظنون. فهم يتشوقون ويفرحون كثيراً بهطول الأمطار، ربما لقلة المياه الجارية في بلدانهم، فلا عيون تفور ولا أنهار تجري خلال قراهم، سوى ينابيع قليلة وغيلان تجف في الصيف، وكانت أقرب العيون الجارية تبعد عن بلدة النخيل هذه مسيرة أربعة أيام (للجمل الطيب)، لذلك يفرحون كثيراً حين يمطرون وأكثر حين يأتي المطر إبّان دخول الوسمي، فتجد أطفالهم يصخبون ويلعبون ويسبحون في برك الماء في الأودية والشعاب المحيطة بقراهم، والنساء يتلقفن المطر في قدور ويجمعنه ليشربوا وليصنعوا القهوة والحليب ولكي يطبخوا منه وجباتهم لحلاوته. فهو ماء المطر الذي يشبه به ماء بعض الآبار والأودية كوادي لبن، ووادي نمار، ووادي أليسن وغيرها من أودية الرياض، وروافد وادي حنيفة. أما الرجال فيذهبون للشرب ولجلب الماء في قرب من (القلاة)[٢٤] الموجودة في بعض الجبال ورؤوس الأودية ومساقط الشلالات.

كما يذهب معظم أهل القرية على مختلف مشاربهم، وغير المزارعين منهم بصفة خاصة، لبذر بعولهم في سفوح الجبال ومستنقعات السيول ذات الطمأ، فتنبت ثم تسوق ثم تثمر بسنابل القمح دون سقيا إلاّ من المطر. وكان (عين الزرقا) وعبيد بن حسن وموسى بن علي وخليفة السعدون من أشهر أهل البلدة في هذا الشأن، إذ أن لهم أماكن معروفة ومحمية لبعولهم، يصل سهم الواحد منهم إلى حمولة ثلاثة أو أربعة جمال من (عيش البر)

في السنة، وكان هؤلاء النفر من بين أهل البلدة المعروفة أماكن بعولهم، فهم أولاً قد اختاروا أماكنهم بالقرب من بعضهم البعض، وهم لم يتخلفوا عن هذا العمل منذ ربع قرن. وفي موسم الحصاد يذهبون معاً ويحصدون ويأتون بمحصولهم على ثلاثة جمال يستأجرونها من صنهات الوسيمي صاحب أكثر (ذود) في المضارب المجاورة لمزرعة الشيخ نبهان الذي سمح له بسقيا جماله وأهل بيته من بئر مزرعته. وفي أحد السنوات لم يأتِ (عين الزرقاء) بحصاد بعله، فوهبه كل من خليفة السعدون وعبيد بن حسن وابن علي والسعدون ربع محصول كل منهم. وسبب أن بعله لم يغل ذلك العام: إن عقاب بن زيد أحد المجاورين للبلدة، كان يرعى إبله بالقرب من بعول هؤلاء الأربعة، فاضطجع بعد تناوله (لهجوره)[٢٥] تحت شجرة الطلح، حيث يرى من مكانه بعولهم، ويستطيع أن يذود جماله عنها لو رعت فيه. ويبدو أنه أكثر من شرب اللبن، ليخفف من حرارة تمر «نبوت السيف» على معدته فغلبه النعاس، وحين استيقظ وجد أن جماله قد أتت على بعل (عين الزرقاء) فأكلت منه ما أكلت وداست ماداست، فانزعج وغم لذلك وعاد من فوره إلى البلدة يبحث عن عين الزرقاء حتى وجده مع مجموعة من رفاقه يلعبون في الوادي لعبة (أم تسع) فبادره بعد إلقائه التحية عليهم وبلهجته الشعبية المميزة:

- أسعد؟
- نعم.
- أبقول لك شيء وأرجو أنه لا يزعلك مثل ما أزعلني.
- شيء!! وأزعلك.. خير؟
- خير.
- أنا مستعد أدفع اللي تبا مني.. لكن لا تزعل.
- يا رجال قل..
- توعدني إنك ما تزعل.
- أوعدك.. إن كان ما فيه عار.
- أباعري، هدت في بعلك وأكلته وداست الباقي.

- وداست الباقي؟
- وداست الباقي.

فقال موسى بن علي وكان حاضراً: وبعلي؟! فرد عليه عقاب ابن زيد: سالم.. ولا خطت يمه ولا خطوة.

ثم عاود الاعتذار من (عين الزرقاء) قائلاً له:

هاه وش قلت.. أنا الحقيقة في الشعيب المقابل، شعيب الطلحة، جلست والأباعر ترعى، آكل لي تمرتين وأشرب طاسة لبن، ثم إني رقدت في ظلال الطلحة، وأخذني النوم، ويوم صحيت وإلى الإبل في صوح الجبل وترعى من بعلك.. وهالحينه أنت أبوها وسمها.. ولا بيك تزعل، وأدري إنك لو زعلت، منتب زعل مثل زعلي، أنا زعلت واجد على نفسي.

فرد عليه عين الزرقاء بقوله: فداك اللاش يا جار، وعساك سالم، بدل الزرع زرع ثاني، وإن شاء الله في المقبلات خير.

فقال بعض الحضور ما قصرت يا بو شجاع كلامك طيب وأنت راعيه.

قال عقاب بن زيد: وهبتك بدل بعلك السنة هذي القعود[٢٦] الأملح.

فقال عين الزرقاء: أبد أبد، ما يحتاج، مالك ذنب هذي بهايم ما تدري وأنت رجال أخذك النوم، وأنا وأنت بخير.

قال عقاب وجه الله إنك ماتردني، حلفت.. قعود من أربعين قعود ولا هو مخسّر.

فقال موسى بن علي: ما قصرت يبو زيد، ثم التفت إلى (عين الزرقاء) وقال له: مايرد الكريم إلاّ اللئيم.

وقال أحد الحاضرين الرجال: وهبك الحاشي[٢٧] عن طيب خاطر وأنت رجال كريم وشهم ولاترده.. فوافق العين الزرقاء على ذلك وتصافحا.

وأهل البلدة -هذه - كغيرهم من أهل القرى.. يستبشرون بسحاب ومطر الوسمي، إذ ينبت الكلأ والكمأة، ويرخص المضير، والسمن البري.. وتزهر الأرض مرتديه حللها البهيجة وتعشب المراعي والوهاد والجبال والأودية، ويرتفع منسوب الماء في الآبار، ويشبع الجراد في الصحاري البعيدة عن مزارعهم، فلا يصل إلى قراهم إلاّ وقد أصبح (مكنا)[٢٨]

يسعون لصيده بل إنهم يفرحون بوجوده، ويعتبرونه من أنفع وأصح ما يأكلون، حتى أنهم يتداولون أمثلة ورثوها عن أسلافهم فيما يتعلق بالجراد وأكله من أشهرها قولهم «إذا جاء الجراد أنثر الدواء».

وقد فتن أهل نجد بحب الصحراء وفي فصل الربيع بخاصة، لما اشتهرت به بلادهم من نسائم ربيعية، وأزهار برية ذات روائح عطرة، كالخزامى والنفل والأقحوان وغير ذلك، وقد اشتهرت روضات بأزاهيرها المنوعة الروائح والأشكال والألوان كرياض: التنهات والشوكي وخريم وعقرباء وكان أن أطلقوا في القرن الحادي عشر الهجري اسم الرياض على عاصمتهم (حجر اليمامة) لما حوته من الروضات العجيبة ذات الصبا والنسيم العليل، وقلما نجد ديوان شعر لشاعر متقدم أو متأخر من شعراء العربية لم يتغن بصبا نجد بل أن شعراء في جنان الدنيا كغرناطة وجبل لبنان وغوطة دمشق ونيل مصر استبد بهم الوجد إلى صبا نجد.

من أجل ذلك يستبشر أهل نجد ويفرحون بسحاب ومطر الوسمي، ولهم في ذلك أشعار وأمثلة كثيرة، أما الأزهار والأعشاب التي ينبتها مطر الصيف فلا تعمر إذ سرعان ما تقحل الأرض بعد توقف المطر بأيام قليلة وتغدو الحشائش هشيماً تذروه الرياح، إذ لا تصمد أمام شموس الصيف وأشعتها اللاهبة. غير أنهم لا يعدمون زيادة منسوب المياه وزيادة أشجار الحطب، كالسلم والطلح والعبل ومقابس النار؛ كالعاقول وهشيم الكلأ، مما يزيد دخل الحطابين في فصل الشتاء، وقد وصلت قيمة حمولة الجمل من الحطب (السمر)[٢٩] إلى ريال (فرنسي في العام ١٣٤٠هـ.

وكان الميمون بن عبدالله في حوالي الثلاثين سنة من عمره عندما ولد له ابنه عبدالرحيم، حسبما أرّخ له والده عبدالله الذي كان في حدود السبعين حينذاك. أرخ له بعدد السنين التي تلت مغادرة الإمام عبدالرحمن الفيصل الرياض إلى الكويت.

أما والدته سلمى فهي حسب رواية أمها غزيل قد ولدت سنة الدبا والجراد، وسميت تلك السنة بعام الدبا والجراد، لأن الدبا دخل القرية يمشي متدافعاً كالسيل، وخرج منها يطير في أسراب تحجب عين الشمس بعد أن أتى على جميع محاصيل ذلك العام، بل إنه

أكل الأخضر واليابس، إنه ليأتي على أغصان الشجر ويلتهم القشر واللحاء، حتى يدعها كالأقلام المبرية. ولم تنفع مكافحته، بحفر الأخاديد وإشعال الحرائق وإثارة الدخان الكثيف لطرده، كما قال عبدالله والد الميمون.

لكن أهل البلدة لم يقنطوا، ولم يتأثروا من ذلك كثيراً يقول عبدالله الميمون:

إنهم قد اعتادوا على مثل هذه الكارثة.. ثم أن إيمانهم بربهم أقوى من أن تهزه كارثة عارضة، ويواصل: ويدركون أن الجراد جند من جنود الله.

وبعام الدبا والجراد هذا تكون سلمى زوجة الميمون وأم عبدالرحيم دون الخامسة والعشرين سنة بأشهر قليلة في العام ١٣٤٧هـ.

ويبدو أن ميلاد عبدالرحيم في منتصف النهار مفاجأة لم تعتد عليها أسرة الميمون جميعها مع أن ولادته كانت منتظرة قبل عشرة أيام بين كل يوم وآخر، وقبل ثلاثة أيام بين كل ساعة وأخرى. فسلمى ظلت تعاني فترة الانتظار أكثر من عشرة أيام، ثم عانت من آلام المخاض وعسر الولادة، وكانت أم الخير، صديقة الأسرة وخادمتها منذ عشر سنوات. قد غيرت نظام عملها فأصبحت تأتي في الليل - عند سلمى- وتذهب لشؤونها في النهار.

ولهذا كان فرحاً مشهوداً ومضاعفاً ضج خلاله البيت بالبهجة والسرور بعد أن صمتت الأم عن الأنين، وعلا صراخ الطفل الجديد معانقاً صخب أخوته الصغار الذين صفقوا وهللوا وانطلقوا في كل اتجاه حاملين البشرى، طامعين في الحلوى، فقد ذهب سعد إلى جدته لأمه طفله. ليزف إليها البشرى وذهب حسين إلى أم الخير التي لم تغادر البيت إلاّ منذ ساعتين ليعود بها، وذهب الباقون عبدالسلام وريحانه وإبراهيم إلى أبيهم يستبقون. وكان الميمون ساعة خلاص زوجت سلمى يعمل في تخديش شجرة «البمبر»، كان يضربها «بالقدوم» ويغني «البمبرة ما تحمل إلاّ مندّره» البمبره، وقد أستدل أطفاله على مكانه، بصوته وهو يغني «البمبرة» والحقيقة أنه لا يعمل بالمعنى الصحيح، فقد كان يزجي الوقت كيفما أتفق في انتظار خلاص زوجته، من حالة الوضع التي أقلقته هذه المرة، فقد طالت معاناتها وبدأ الخوف على حياتها يدق باب تفكيره بعنف، بل وأصبح هاجسه الوحيد.

اقتربت أصوات أطفاله المرحة فالتفت فرآهم يتسابقون إليه فأدرك على الفور أن وراء هم خبراًمهماً كان يتوقعه بين لحظة وأخرى. ودار على نفسه دورتين مصفقاً بيديه كلاعب رقصة المزمار الطائفية الشهيرة، وضرب بكل قوته بالقدوم في جذع البمبرة وتركها عالقة به.. وهش لملاقاتهم، لكنه رأي «العجلة الزمعا» هاربة تجمح ساحبة رباطها المجدول من ليف النخل، فانصرف إليها راكضاً محاولاً الإمساك بها. قبل أن تخرج من باب النخل الذي تركه مفتوحاً على مصراعيه، سعد أو حسن، فظن بعض أطفاله أن شخصاً ما سبقهم فزف الخبر إليه، فتماهلوا في الركض، وفجأة زاد عبدالسلام من سرعته، لكنه تعثر في «معراض الساقي» فسقط، وقد ضحك الميمون وتأكد من جلية الأمر.

فالكل يريد الوصول إليه قبل غيره لتكون له البشارة، ولكنه صاح فيهم: ردوها ردوها عن الباب لا تطلع للشارع.. فانصرف الجميع إلى الباب وحالوا بين العجلة والخروج إلى الشارع، فاتجهت إلى أحواض البرسيم وهناك سقطت من خرارة البطين القصيا وقد هوت حيث ينخفض البطين أربعة أذرع عن مستوى المزرعة عندئذٍ أمسك الميمون بها.

وكانت المطارة بين جذوع النخل وأشجار الرمان وعرائش العنب مسلية ومضحكة للصغار، إلاّ أنها قصيرة، فلم يستمتعوا بها سوى دقائق، وقد ظنوا أن أبوهم الميمون أمسك بالعجلة وهي تعدو، ولم يعلموا أنه أمسك بها بعد أن سقطت.. فقال عبدالسلام:

عشت يا بوي.. أحسبك ما تقدر تمسكها.

فقالت ريحانه: العجلة تعبت وأبوي ما تعب.

بينما اتجهوا إليه يركضون ووصلوا إليه متتابعين، لا تفصل بين كل منهم والآخر سوى بضع خطوات قصيرة.. غير أن ريحانه وهي أكبر من حسين وأصغر من عبدالسلام أمسكت بأبيها قبلهم، فانحنى والدها وقبلها وقال: أبشر البشارة لك.. وتساقطت عند أنحائه حبات من اللون المنقط كانت في محتلة وكان قطفها لتكون «هجور» قهوة الظهيرة.. وهي أول بلحات تبدأ في النضوج من محصول الرطب في مزرعته للعام ١٣٤٧هـ.

ثم أقبل على أولاده يتهادى في مشيته المعهودة والمعروفة لديهم جيداً وقال «شوط بقرة» لا تهمكم لو أسرعت، هاه ولدت أمكم.. فبشروه ووعدهم جميعاً بالبشارة وعادوا إلى البيت.

التقطت ريحانه ماوقع من حبات البلح، وهمت بأكلها، إلاّ أن الميمون أخذها منها وردها إلى محتله وهو يقول: إذا وصلنا البيت أكلناها مع أمكم.

وكان أطفاله قد عجبوا من سرعته وامساكه بالعجلة، وكان عبدالسلام يظن أنه أسبق من أبيه، إذ لا يمسك به في كل مرة يهرب منه، وقد تأكد له الآن أن أبوه كان إذ لحق به يركض خلفه للتهديد وليس للإمساك به.. فأطمأنت نفسه وتعلق بأبيه أكثر.

والواقع أن الميمون لم ير راكضاً إلاّ في حالات نادرة تحدث في مزرعته كهروب هذه العجلة، أما الاستعجال في المشي فلم ير إلاّ في حالات نادرة أيضاً، أكثرها حين يحاول اللحاق بالصلاة لكونه يحرص وهو يدرك أن الركض إلى الصلاة غير مستحب بل التؤده والسكينة هي سمة المسير إلى الصلاة ولكنه يسرع في مشيته على أن لا تفوته ولو ركعة واحدة من صلاة الجماعة، في أي من الصلوات الخمس، ليس لأنهم يتفقدون بعد صلاة الفجر إذ ينادون كل باسمه. ويتفرسون في وجوه المصلين نهاراً، ليروا من الحاضر ومن المتخلف. ليس لذلك يحرص الميمون على اللحاق بصلاة الجماعة، ولكن حرصه ينبع من تدينه وتمسكه الشديد بتعاليم الدين دونما تزمت. إنه برغم أميته قد أدخل أولاده «الكتاب» جميعهم وهو يحفظ قصار السور وآيات من السور الطوال حفظها من انصاته ومتابعته للإمام.

أحس الميمون برغبة أطفاله في أكل حبات البلح فأعاد عليهم قوله: إذا وصلنا الدكة أكلنا اللون مع أمكم. ومضوا إلى البيت الذي لا يبعد أكثر من مئة وخمسين متراً عن منتصف المزرعة. أدخل الميمون العجلة في صفة البقر، ثم تفحص ساقها الذي تضلع منه، وعندما تأكد أنها ليست مكسورة نثر لها قبضة من «القت» البرسيم في المعلف وأغلق عليها باب الصفة وانصرف.

دخل البيت مع أطفاله واتجه إلى حجرة الرميلة، وهي الحجرة التي فيها ريحانه وكانت سلمى ناعسة بعد ليلتين من السهر والآلام. وبادرته أم الخير بقولها: ولد.. يبو عبدالله.. أبشرك جالك ولد.

فأتجه إلى القبلة ورفع يديه إلى السماء وحمد الله ثم أتبع ذلك بدعاء تناهى إلى سمع أم الخير: اللهم أجعله عبداً صالحاً وشكوراً وباراً بوالديه.. ثم التفت إليها وقال:

سلمى كيف حالها.

- بخير الحمد لله، لكنها ناعسة
- والولد لماذا يصيح.
- لأني أنظفه وأقطع سره.
- إذا خلصت علميني أشوفه.

وانصرف إلى المجلس ونادى أولاده.. لا تضيقوا على أم الخير، خلوها تنظف الولد وتمهده.. وكانت الغرفة هي التي توجد بها مساحة خالية. وقد أعدت أم سلمى مكان ولادتها قبل عشرة أيام حين بدأت تشعر بأعراض الوضع.. وهي تعرف أعراضه وبوادره تمام المعرفة. فهذا بطنها الثامن إذ وضعت سبعة قبل هذا. لذلك كنست أرض الغرفة بعد رشها بالماء حتى لا تُثير الغبار ثم وضعت الرمل الناعم ولفائف المولود المنتظر وعباءة صوفية كلحاف تحسباً لتغير الجو.. وقد أوصتها أم الخير بالمحافظة على نفسها حين قالت إن نفحة البرد أخطر شيء على النفساء ثم إنها في «صدر الغرفة» قريبة من الباب، وكانت الرميلة - مخزن التمر - تحتل نصف الغرفة الأخيرة مع زيادة شريط كالساقي عرضه بطول الرميلة وبعرض ربع متر. وهو المكان الذي يتسرب إليه الدبس وقد قسم الميمون حين جدد بيت النخل هذا، قسم هذه الغرفة إلى قسمين النصف الأمامي وتصف به تنك الدبس وقلال التمر والنصف الثاني تحتله الرميلة على شكل حوض مستطيل طوله بعرض الغرفة وعرضه متر ونصف المتر وعمق متر بطول عرضه صبت أرضية جدرانه بالإسمنت وصنع له غطاء من سعف وليف وهذا الخوض - الرميلة- يتسع لطنين من التمر تكفي مع مافي مخزن الحنطة مؤنة عام لبيت الميمون زيادة على ما يرسل منه إلى بيت أخيه وبعض أقاربه من القعدية.. فمرة كيس من الحنطة، وأخرى يقطينة مجوفة مملوءة بالدبس، وثالثة قلة من التمر.

وتمر رميلة الميمون مشهور في البلدة كلها، حتى أن أهل البلدة إذا تناول أحدهم القهوة عن أحد أقرباءالميمون أو معارفه المقربين يعرف أن كان التمر المقدم مع القهوة من رميلة الميمون أم لا.

إن للميمون خبرته الطويلة في كنز التمر، فهو يختار بنفسه أنواع التمر أولاً ثم

يشرف على تقميعه وتفصيمه حيث يزال «القمع» من كل تمرة ثم تغسل ويوضع التمر على حصير صنع من سعف النخل ثم يطرق ويوضع في الرميله ويذر أو يحثو عليه كمية مناسبة من السمسم ويرش بمقدار من الماء، يعرف الميمون كميته تماماً فلا ينقص فيصاب التمر بالسوس ولا يزيد فيتعفن التمر أو يفسد.. ثم يغطى بالغطاء السعفي وتوضع عليه أشياء ثقيلة كالحجارة أو قلال التمر وهكذا أشتهر تمر هذه الرميلة في أنحاء البلدة وبعض القرى القريبة منها.

أما الدبس فهو يبدأ بالتسرب والإنسياب بعد شهر من كنز التمر، والدبس يأخذ لون التمر المكنوز إذ يبدو أسوداً كعسل السدر أو أصفر كعسل الأزهار، أو وسطاً أن كان التمر مختلطاً، والدبس يقدم مع وجبة العشاء وأحياناً عند الإفطار يصب على «الرصع»[٣٠] أو ملافيع خبز التاوه الذي يصنع في البيت، لم يكن الميمون ينسى أخوته وأخواله وعمومته في الرياض. من أن يرسل إليهم شيئاً من ذلك مع بعض اللبن والزبد والتمر المكنوز.

معاني بعض الكلمات الشعبية

١- الشبا: مادة هلامية خضراء كالنبات تعلق بجوانب البركة.

٢- البطين: الجزء المنخفض من المزرعة.

٣- سُدت: بضم السين أغلقت عبّارتها.

٤- السواني: عدة استخراج الماء من البئر. وتُعشي: تتوقف، حين ينتهي وقت العمل.

٥- اللزاء: مصب ماء الغروب وفيه يتجمع الماء ثم يذهب إلى البركة.

٦- الثالثة بعد صلاة العشاء - بالتوقيت الزوالي

٧- طيور النزل: الطيور المهاجرة.

٨- السواني الغابشة: التي تواصل العمل ليلاً.

٩- المحال مفرده محاله، كالبكرة يوضع عليها الرشا وهي من أدوات استخراج الماء

١٠- سوق المجلس: المجلس مكان فسيح كالميدان تقع على جوانبه حوانيت البلدة وتكثر فيها البضائع والمزادات بعد صلاة الجمعة.

١١- الدبش: حيوانات المزرعة.

١٢- الرواق: رواقات الخيمة جوانبها، وهي ما يحيط بقبة الخيمة كالجدران.

١٣- الصدر بتشديد وفتح الصاد وفتح الدال: متح الماء من البئر بواسطة الجمال أو الحمير.

١٤- المنحاة: الميدان الذي تنزل وتطلع فيه الجمال أو الحمير وهي تقوم بعملية استخراج الماء - وهي منحدر- بطول وعرض البئر.

١٥- مشاعيب: أخاديد كالسواقي تزرع فيها الخضروات.

١٦- الكوال: حدود السواقي والأحواض ويمشي عليها العمال كرائس وغيره.

١٧ الهيب: أداة من الحديد الصلب لحفر الأرض والآبار الحجرية طوله مترين وقطره ٢٠ إلى ٢٥ سم ومطروق أعلاه من الجهتين «كحد السيف».

١٨- الطوارق، مفردها «طرقي» ضيوف غير معروفين.. الواحد منهم طرقي باللهجة الشعبية، يطرق الباب، فإذا قيل له من بالباب قال: طَرقي فيفتح له الباب، ويقدم له الغدا أو العشاء ثم يمضي في سبيله.. والطارق أيضاً عابر الطريق.

١٩- السرح مفردها السريح: من أدوات استخراج الماء كالرشاء ولكنه قد من جلد البقر أو الجمال.

٢٠- الغرارة: مفرش كالسجاد من الصوف الخالص وبلون أو لونين.

٢١- المهفة: المروحة اليدوية.

٢٢- الكارتين: بعض المزراع الكبيرة تحفر بها آبار كبيرة بحيث تركب عليها عدتين للسواني تستخرجان الماء واحدة من الجهة الشرقية، والأخرى من الجهة الغربية أو واحدة من الجهة الشمالية والأخرى من الجهة الجنوبية، ولكن من بئر واحدة والكارة تعني عدة واحدة كاملة.

٢٣- قدحة اللونه و.. طباخ العنب: بمعنى ذروة أو عز الصيف.

٢٤- القلات: حفرة في مساقط المياه في الجبال «وكالجابيه» أو أصغر في الصلد من الحجر.

٢٥- الذود: مجموعة من الإبل، الهجور: وجبة من التمر مع القهوة أو اللبن بين الوجبات.

٢٦- القعود: الجمل الصغير

٢٧- الحاشي: الجمل الأصغر من القعود.

٢٨- المكن : الجراد السمان وقبل أن تغرز نسلها في الرمال.

٢٩- السمر بتشديد السين وضم الميم حطب من جذوع وفروع شجر السلم.

٣٠- الرصع: خبز صغير في حجم البسكويت أو أكبر قليلاً، وكذلك الملافيع.

الإبداع الروائي في المملكة العربية السعودية
ببليوجرافيا

* خالد أحمد اليوسف

أجمع كثير من النقاد على أن الرواية أو القصة الطويلة لم يحالفها النجاح في المملكة! وكانت لهم أسباب عديدة على رغم بُعد المسافة الزمنية منذ أول رواية كُتبت وحتى الآن (١٣٤٩-١٤١٧هـ) حيث أن هذه المدة كفيلة برقي وبروز الكتابة الروائية، هذا رأيٌ متشدد إلى حد ما أمام الآخر، الذي رد الأسباب إلى حقيقتها واعتبر هذا التراجع تميزاً لها، لهذا برزت في الآونة الأخيرة بعض الأسماء الروائية بشكل كبير خاصة تلك التي هاجرت خارج الحدود كتابة ونشراً وحدثاً وهذا له دلالات أخرى!

وفي متابعاتي الدائمة أجد إغفالاً واضحاً من النقاد خارج المملكة للحركة الأدبية المحلية بشكل عام، خاصة تلك العناوين التي نقرأها دائماً: القصة القصيرة في الوطن العربي، أو الرواية، أو في الخليج، وعند بحثنا نجد أنهم لا يعرفون حركتنا ولا يأتي الواحد منهم على ذكر هذا الوطن إلاّ ما ندر!.

ولذا أجد ضرورة الحصر والتكشيف ووضع القوائم الببليوجرافية لخدمة هؤلاء وغيرهم ممن لا يعرف مدى ما وصلت إليه هذه الحركة، وهنا أضع هذه الببليوجرافيا الخاصة بالنتاج الروائي في المملكة العربية السعودية. وقد حاولت جاهداً إحصاء وحصر كل ما صدر منها حتى لو تكرر طباعتها أو تغير مسماها فهذا ضروري للسرد التاريخي للحركة، وجميل أن يُعاد طباعة الكثير من الروايات؛ وقد أدخلت في هذه القائمة كل الأعمال التي صنفت تحت مسمى رواية أو قصة أو قصة طويلة إيماناً مني بأنها تعني شيئاً واحداً واقتناعاً بأن المسمى لا يغير في المضمون بعد قراءتنا له.

تضم هذه القائمة خمساً وثلاثين ومائة مدخلاً لثمان وعشرين ومائة رواية، حيث أثبت بعض العناوين المعاد طباعتها، وقد وضعت أمام كل مدخل رقماً خاصاً به لكي تبين موقعها من كشاف الكتاب والكاتبات. وهنا سيجد القارئ أو الباحث اختلافاً عن الببليوجرافيا السابقة التي نُشرت عن الموضوع نفسه من حيث:

أ- العدد زاد كثيراً وتغيرت ملامح هذه الحركة بشكل كبير، وقد حذفت ماوقعت في خطأ تصنيفها وأضفت أعمالاً توصلت إليها مؤخراً.

ب- أضفت علامات وفقرات كثيرة من البيانات التي لم أتوصل إليها إلاّ بعد تضافر الآخرون ومد يدهم لي.

جاءت المداخل لكل بطاقة باسم العائلة أو الشهرة، كما هو متعارف عليه، ولم أغير من معلومات الكتاب إلاّ عند الضرورة، ولذا استجد القوسان المعكوفان [ ] دلالة على ما أضفته بينهما كمثل [الحميدان] أو [الرواية] أو [١٤٠٤هـ]، وغيرها. ومن البدهيات المتعارف عليها في الأعمال الببليوجرافية ترتيب المداخل هجائياً بعد حذف: الـ التعريفية، أبو، ابن، با، ثم لازالت الأمية المعلوماتية متفشية لدى بعض الناشرين والطابعين فيحتار الراصد والباحث أمام هذه المطبوعات من نقص البيانات المفترض اثباتها في بطاقة كل مطبوع!.

أما عدد الكتاب في هذه الحاصرة، فقد بلغوا اثنين وخمسين روائياً واثنتي عشرة روائية وجميل منهم أن يتجاوزوا في إصداراتهم أكثر من عمل روائي.

كشاف الكتاب والكاتبات

الأنصاري، عبدالقدوس	١
أمين، هشام بكر	٢، ٣، ٤
البرناوي، زهرة إبراهيم	٥
البشيت، جندل أحمد	٦
أبا بطين، عبدالمحسن بن عثمان	٧
بغدادي، صفية أحمد	٨
بوقري، حمزة محمد	٩
توفيق، محمد عمر	١٠
الجفري، عبدالله عبدالرحمن	١١، ١٢، ١٣، ١٤
حافظ، عبدالسلام هاشم	١٥
الحبرتي، علي محمد	١٦
حبيبي، أحمد بن علي حمود	١٧
حسون، علي محمد	١٨
الحميدان، إبراهيم الناصر	١٩، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤
خاشقجي، سميرة	٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢
خال، عبده	٣٣
الخطيب، عبدالكريم محمد	٣٤
خوقير، عصام	٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩
أبو خيال، عبدالعزيز عطيه	٤٠، ٤١
دفتر دار، محمد سعيد	٤٢
دمنهوري، حامد	٤٣، ٤٤، ٤٥
دمنهوري، سلوى عبدالعزيز	٤٦، ٤٧
الدويحي، أحمد	٤٨

الراشد، حمد	٤٩
الرشيد، هدى عبدالمحسن	٥٠، ٥١
الزاحم، صالح عبدالله	٥٢، ٥٣
الزهراني، عبدالله سعيد جمعان	٥٤، ٥٥
زيلع، عمر طاهر	٥٦
السباعي، أحمد	٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠
بو سبيت، بهية عبدالرحمن	٦١، ٦٢
سلام، طاهر عوض	٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦
السويداء، عبدالرحمن بن زيد	٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠
الشدوي، أحمد	٧١
شطا، أمل محمد	٧٢، ٧٣
الصقعبي، عبدالعزيز صالح	٧٤
الصوينع، عثمان الصالح العلي	٧٥، ٧٦
باطرفي، خالد محمد	٧٧
عاشور، سيف الدين	٧٨
عالم، رجاء	٧٩، ٨٠
أبو عامرية، هادي علي أحمد	٨١، ٨٢
عبدالحميد، أحمد	٨٣
عبدالقادر، ناجي محمد حسن	٨٤
العريني، عبدالله الحجاج	٨٥
ابن عقيل الظاهري، أبو عبدالرحمن محمد بن عمر	٨٦
عقيل، محمد زارع	٨٧، ٨٨، ٨٩
عناني، عهد محمد	٩٠
عنبر، صفية	٩١، ٩٢، ٩٣
عنقاوي، فؤاد عبدالحميد	٩٤، ٩٥
عوض الله، غازي زين	٩٦
باغفار، هند صالح	٩٧، ٩٨

أبو الفرج، غالب حمزة	٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧
القحطاني، سلطان سعد	١٠٨، ١٠٩
القصيبي، غازي عبدالرحمن	١١٠، ١١١
المالكي، عبدالرزاق صالح الجمر	١١٢
المجرشي، حسن ناصر عبدالله	١١٣
المسلول، ظافرة	١١٤
مشري، عبدالعزيز	١١٥، ١١٦، ١١٧
مفتي، فؤاد صادق	١١٨، ١١٩، ١٢٠
مليباري، عبدالرحمن بن محمد بن عثمان	١٢١
مليباري، محمد عبدالله	١٢٢
منيف، عبدالرحمن	١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩، ١٣٠
المهنا، عبدالعزيز	١٣١، ١٣٢
النمري، عبدالله	١٣٣
يماني، محمد عبده.	١٣٤، ١٣٥

١- الأنصاري، عبدالقدوس/التوأمان: رواية .- دمشق: مطبعة الترقي، ١٣٤٩هـ، ....ص

٢- أمين، هشام بكر/دموع الفل: [قصة طويلة] .- الدمام: مطابع الوفاء، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م، ١٨٨ص.

٣- أمين، هشام بكر/لماذا.. يا أمي!! [قصة طويلة] .- الدمام: مطابع الوفاء، ١٤١٣هـ/١٩٩٣، ٦٣ص.

٤- أمين، هشام بكر/منيرة سياج.. بلا هاوية: رواية .- الدمام: د. ن،١٤١٥هـ/١٩٩٤م، ٢٠٦ص.

٥- البرناوي، زهرة إبراهيم/حنان: [قصة] .- مكة المكرمة: مطابع البركاتي، ١٤١٧هـ، ١٣٨ص.

٦- البشيت، جندل أحمد/سعادة المدير العام: [قصة طويلة] .- حائل: مطابع المحيش الحديثة للأوفست، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م، ١٠٠ص.

٧- أبا بطين، عبدالمحسن بن عثمان/ثمن الكفاح: قصة طويلة .- القاهرة: دار الاتحاد العربي، ١٩٦٩، ١٥٤ص.

٨- بغدادي، صفية أحمد/أضياع والنور يبهر؟ [رواية] .- جدة: مطابع السحر، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، ٧٩ص.

٩- بوقري، حمزة محمد/سقيفة الصفا: رواية .- الرياض: دار الرفاعي للنشر والتوزيع والطباعة، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣، ٣٥٦ص.

١٠- توفيق، محمد عمر/الزوجة والصديق: قصة طويلة -٠ القاهرة: دار ممفيس للطباعة، ......، ١٠٩ص.

١١- الجفري، عبدالله/تلك الليلة: رواية قصيرة -٠ جدة: دار عكاظ للطباعة والنشر، ١٩٩٦م، ١٤٣ص.

١٢- الجفري، عبدالله عبدالرحمن/جزء من حلم: رواية قصيرة -٠ جدة: تهامة، ١٤٠٠هـ، ١١٩ص.

١٣- الجفري، عبدالله/الحلم المطعون: رواية -٠ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ٢١٤ص.

١٤- الجفري، عبدالله عبدالرحمن/زمن.. يليق بنا!: رواية -٠ الرياض: دار الصافي للثقافة والنشر، ١٤١٠هـ/١٩٨٩م، ٦٢٨ ص.

١٥- حافظ، عبدالسلام هاشم/سمراء الحجازية: قصة طويلة -٠ ط٢ -٠ جدة: شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م، ١٤٦ص.

١٦- الحبرتي، علي محمد/مزنة: [رواية] -٠ الخبر: دار الحبرتي للنشر والتوزيع، ١٤٠٩هـ، ٩٧ص.

١٧- حبيبي، أحمد بن علي حمود/دموع الندم [رواية] -٠ جازان: نادي جازان الأدبي، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ٧١ص.

١٨- حسون، علي محمد/الطيبون والقاع: رواية -٠ جدة: المؤلف، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤، ١٣٣ص.

١٩- [الحميدان] الناصر، إبراهيم/ثقب في رداء الليل: [رواية] .- القاهرة: دار القومية للطباعة والنشر، ١٣٨١هـ، ٣١٥ص.

٢٠- الحميدان، إبراهيم الناصر/ثقب في رداء الليل: [رواية] .- ط٢ - القاهرة: مطابع دار الهلال، ١٩٩٣م، ٢٨٣ص.

٢١- الحميدان، إبراهيم الناصر/رعشة الظل: رواية .- الرياض: دار ابن سينا للنشر، ١٤١٤هـ/١٩٩٤م، ٢٠٤ ص.

٢٢- [الحميدان] الناصر، إبراهيم/سفينة الموتى: رواية .- الرياض: مؤسسة الأنوار، ١٩٦٩، ١٧٣ص.

٢٣- الحميدان، إبراهيم الناصر/سفينة الضياع [سفينة الموتى في الطبعة الأولى]: رواية .- ط٢ .- الطائف: نادي الطائف الأدبي، ١٤٠٩هـ، ١٦٢ص.

٢٤- [الحميدان] الناصر، إبراهيم/عذراء المنفى: رواية .- الطائف: نادي الطائف الأدبي، [١٣٩٧هـ]، ١٣١ص.

٢٥- الحميدان، إبراهيم الناصر/غيوم الخريف: رواية .- الرياض: نادي القصة السعودي بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ١٥١ص.

٢٦- خاشقجي، سميرة/بريق عينيك: قصة .- بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٣، ٣٦٥ ص.

٢٧- خاشقجي، سميرة/ذكريات دامعة: قصة .- ط٤ .- بيروت: المكتب التجاري، ١٩٦٧، ١٨٣ص.

٢٨- خاشقجي، سميرة/ قطرات من الدموع: قصة .- ط٤ .- بيروت: المكتب التجاري، ١٩٧٣، ١٢١ص.

٢٩- خاشقجي، سميرة/مأتم الورد: قصة .- بيروت: زهير بعلبكي، ١٩٧٣م، ٢٢٣ص.

٣٠- خاشقجي، سميرة/وتمضي الأيام: قصة .- بيروت: منشورات بعلبكي، ١٩٧١م، ٤٣٧ص.

٣١- خاشقجي، سميرة/وراء الضباب: قصة .- بيروت: منشورات بعلبكي، ١٩٧١م، ٢٤٧ص.

٣٢- خاشقجي، سميرة/ودعت آمالي: قصة .- بيروت: منشورات بعلبكي، ١٩٧١م، ١١٠ص.

٣٣- خال، عبده/الموت يمر من هنا: رواية .- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥م، ٤٠٨ص.

٣٤- الخطيب، عبدالكريم محمود/قصة حي المنجارة: [الرواية] .- الرياض: المؤلف، [١٤٠٦هـ]، ٧٨ص.

٣٥- خوقير، عصام/الدوامة: قصة .- جدة: تهامة، ١٤٠٠هـ، ١٣٢ص.

٣٦- خوقير، عصام/زوجتي وأنا: رواية .- جدة: تهامة، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، ١٩٩ص.

٣٧- خوقير، عصام/السكر المر: رواية .- جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٤١٣هـ/١٩٩٢م، ١٠٤ص.

٣٨- خوقير، عصام/سوف يأتي الحب: [رواية] -- جدة: مطابع سحر، ١٤١١هـ/١٩٩٠م، ١٤٨ص.

٣٩- خوقير، عصام محمد/السنيورة: قصة طويلة -- جدة: تهامة، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ٨٦ص.

٤٠- أبو خيال، عبدالعزيز عطية/مذكرات زوج مغفل: [رواية] -- بيروت: دار الكتاب العربي، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م، ١٣٦ص.

٤١- أبو خيال، عبدالعزيز عطية/مذكرات زوج مغفل: -- ط٢ -- دم. د. ن ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، ١٤٢ص.

٤٢- دفتر دار، محمد سعيد/ قصة الأفندي: قصة طويلة -- جدة: دار المنهل، ١٩٦١م، ٣٩ص.

٤٣- دمنهوري، حامد/ثمن التضحية: رواية -- ط٢ -- الرياض: النادي الأدبي، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م، ٣٨١ص.

٤٤- دمنهوري، حامد/ثمن التضحية: رواية -- الرياض: دار الفكر، ١٩٥٩م، ٤٠٤ص.

٤٥- دمنهوري، حامد/ومرت الأيام: رواية -- بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٣، ٣٢٨ص.

٤٦- دمنهوري، سلوى عبدالعزيز/صرع عقلي وعاطفتي: [قصة طويلة] -- جدة: دار الخشرمي للنشر والتوزيع، د. ت، ١٩٦ص.

٤٧- دمنهوري، سلوى عبدالعزيز/اللعنة: رواية -- مكة: مطابع الصفا، ١٤١٥هـ/١٩٩٤م، ١٦٠ص.

٤٨- الدويحي، أحمد/ريحانة: رواية .- القاهرة: دار شعر، ١٩٩١م، ٨٦ص.

٤٩- الراشد، حمد/إبحار في ... الزمن المر: رواية .- جدة : المؤلف، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ١٣٧ص.

٥٠- الرشيد، هدى عبدالمحسن/عبث: رواية .- القاهرة: روز اليوسف، ١٩٨٠، ٨٨ص.

٥١- الرشيد، هدى عبدالمحسن/غداً سيكون الخميس: رواية .- القاهرة: مطابع مؤسسة روز اليوسف، ١٩٧٦م، ٩٦ص.

٥٢- الزاحم، صالح عبدالله/لغز طيور الياقوت: قصة طويلة .- جدة: المؤلف، ١٤٠٨هـ، ٢١٣ص.

٥٣- الزاحم، صالح عبدالله/لغز الزمردة المكسورة: رواية .- جدة: المؤلف، [١٤٠٤هـ]، ١٢٠ ص.

٥٤- الزهراني، عبدالله سعيد جمعان/ليلة عُرس نادية: رواية .- الطائف نادي الطائف الأدبي، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، ٧٧ص.

٥٥- [الزهراني]، عبدالله سعيد جمعان/القصاص: رواية .- الطائف: نادي الطائف الأدبي، ١٣٩٩هـ، ٨٩ص.

٥٦- زيلع، عمر طاهر/القشور: رواية .- جدة: دار العمير للثقافة والنشر، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، ٥٦ص.

٥٧- السباعي، أحمد/أبو زامل: قصة الجيل الماضي .- القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٣٧٤هـ، ١١٤ص.

٥٨- السباعي، أحمد/أيامي: -مكة المكرمة: مطابع دار قريش، ١٣٩٠هـ، ٢٣١ص.

٥٩- السباعي، أحمد/أيامي: - ط٢ - جدة: تهامة: ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م، ١١٦ص.

٦٠- السباعي، أحمد/فكرة: رواية - القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٤٨م، ١٨٠ص.

٦١- بو سبيت، بهية/إمرأة على فوهة بركان: رواية - الرياض: دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م، ١٠٠ص.

٦٢- بو سبيت، بهية عبدالرحمن/درة من الأحساء: قصة - الرياض: مطابع مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، ١٤٠٨هـ، ١٠٧ص.

٦٣- سلام، طاهر عوض/الصندوق المدفون: رواية - جدة: دار العمير للثقافة والنشر، ١٤١٣هـ/١٩٨٣م، ١١١ص.

٦٤- سلام، طاهر عوض/عواطف محترقة: رواية - جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ٢٢٢ص.

٦٥- سلام، طاهر عوض/فلنشرق من جديد: رواية - أبها: نادي أبها الأدبي، ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م، ٢٠٧ص.

٦٦- سلام، طاهر عوض/قبو الأفاعي: رواية - جدة: دار العمير للثقافة والنشر، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣، ١٣٧ص.

٦٧- السويداء، عبدالرحمن بن زيد/رائد: قصة طويلة .- الرياض: دار السويداء للنشر والتوزيع، ١٤٠٣هـ، ٣٣٤ص.

٦٨- السويداء، عبدالرحمن بن زيد/العزوف: قصة طويلة .- الرياض: دار السويداء للنشر والتوزيع، ١٤٠٦هـ، ٤٠٨ص.

٦٩- السويداء، عبدالرحمن بن زيد/فالح: [رواية اجتماعية] .- الرياض: دار السويداء للنشر والتوزيع، ١٤١١هـ/١٩٩٠م، ٣٠٢ص.

٧٠- السويداء، عبدالرحمن بن زيد/مخاض الطفرة ونتاجها: [رواية اجتماعية] .- الرياض: دار السويداء للنشر والتوزيع، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ٣٩١ص.

٧١- الشدوي، أحمد/صراع .. الليل والنهار: [رواية] .- د.م: د.ن، ١٤١٦هـ، ١٦٤ص.

٧٢- شطا، أمل محمد/غداً أنسى: رواية .- جدة: تهامة، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م، ١٧٧ص.

٧٣- شطا، أمل محمد/لا عاش قلبي: [رواية] .- جدة: شركة المدينة للطباعة والنشر، ١٤٠٩هـ، ١٧٣ص.

٧٤- الصقعبي، عبدالعزيز صالح/رائحة الفحم: رواية .- الرياض: المؤلف، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ١١٤ص.

٧٥- الصوينع، عثمان الصالح العلي/الكنز الذهبي: رواية .- الرياض: المؤلف، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ١٧٠ص.

٧٦- الصوينع، عثمان الصالح العلي/دموع ناسك: رواية .- الرياض: المؤلف، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ١٧٢ص.

٧٧- باطرفي، خالد محمد/مابعد الرماد: رواية .- جدة: شركة المدينة للطباعة والنشر، ١٤٠٦هـ، ١٤٨ص.

٧٨- عاشور، سيف الدين/لا تقل وداعاً: قصة .- ط٢ .- جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ٢٦٥ص.

٧٩- عالم، رجاء/ ٤صفر: رواية .- جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ٢١٤ص.

٨٠- عالم، رجاء/طريق الحرير: رواية .- الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥م، ٢٤٤ص.

٨١- أبو عامرية، هادي علي أحمد/الأشباح: رواية .- جدة: الدار السعودية للنشر والتوزيع، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م، ٣٢٢ص.

٨٢- أبو عامرية، هادي/الوظيفة.. حبيبيتي: [قصة طويلة] .- جدة: مطابع دار البلاد، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، ١٤٦ص.

٨٣- عبدالحميد، أحمد/عاصفة في الأفق: رواية .- القاهرة: مؤسسة سجل العرب، د. ت، ١٨٩ص.

٨٤- عبدالقادر، ناجي محمد حسن/الأخطبوط: [قصة طويلة] .- المدينة المنورة، نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١٢هـ، ١٩٣ص.

٨٥- العريني، عبدالله الحجاج/شجرة الذكريات: قصة .- الرياض: المؤلف، ١٤٠٥هـ، ٧٨ص.

٨٦- ابن عقيل الظاهري، أبو عبدالرحمن محمد بن عمر/حي ميري: [رواية] .- الرياض: دار ابن حزم للنشر والتوزيع، ١٤١٦هـ، ١٢٦ص.

٨٧- عقيل، محمد زارع/أمير الحب: قصة طويلة .- ط٢ .- جازان: نادي جازان الأدبي، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، ١٥٩ص.

٨٨- عقيل، محمد زارع/بين جيلين: قصة .- جازان: نادي جازان الأدبي، ١٤٠١هـ، ١٢٢ص.

٨٩- عقيل، محمد زارع/ليلة في الظلام: قصة .- جازان: نادي جازان الأدبي، ١٤٠٠هـ، ٤٤ص.

٩٠- عناني، عهد محمد/ذكريات إمرأة : [قصة] جدة: مطابع دار البلاد، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م، ٤٧ص.

٩١- عنبر، صفية عبدالحميد/افتقدتك يوم أحببتك: [قصة] .- القاهرة: مطابع الأهرام، ١٩٩٥م، ١٩٢ص.

٩٢- عنبر، صفية عبدالحميد/جمعتنا الصدفة.. وفرقتنا التقاليد.. [قصة] .- القاهرة: مطابع الأهرام، ١٩٩٥م، ٢٣٦ص.

٩٣- عنبر، صفية/وهج من بين رماد السنين: [رواية] .- بيروت: الدار العربية للموسوعات، ١٩٨٨م، ٢٤٨ص.

٩٤- عنقاوي، فؤاد عبدالحميد/تراب ودماء: رواية تاريخية .- مكة المكرمة: مطابع الصفا، ١٤٠٤هـ، ٢٠٤ص.

٩٥- عنقاوي، فؤاد عبدالحميد/لا ظل تحت الجبل: رواية .- ....، ١٣٩٩هـ.

٩٦- عوض الله، غازي زين/صرع الحياة: قصة .- [القاهرة]: مطبعة عابدين، [١٣٩٥هـ]، ٣٠ص.

٩٧- باغفار، هند صالح/البراءة المفقودة: قصة طويلة .- بيروت: مطابع المصري، ١٣٩٢هـ، ١٩٤ص.

٩٨- با غفار، هند صالح/البراءة المفقودة: قصة .- ط٢ .- الطائف: نادي الطائف الأدبي، ١٩٧٨م، .....ص.

٩٩- أبو الفرج، غالب حمزة/إمرأة .. لا بقايا: رواية .- بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، ١٦٢ص.

١٠٠- أبو الفرج، غالب حمزة/سنوات الضياع: رواية .- تونس: الدار التونسية، ١٩٨٠م، .....ص.

١٠١- أبو الفرج، غالب حمزة/سنوات معه: رواية .- جدة: المجموعة الإعلامية للنشر والتوزيع والدراسات الإعلامية، ١٤٠٧هـ، ٨٤ص.

١٠٢- أبو الفرج، غالب حمزة/الشياطين الحمر والمسيرة الخضراء: روايتان .-. بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، ٢١٢ص.

١٠٣- أبو الفرج، غالب حمزة/غرباء بلا وطن: رواية .- بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ١٥٩ص.

١٠٤ـ أبو الفرج، غالب حمزة/لا شمس فوق المدينة : رواية .- بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٤١٠هـ/١٩٩٠م، ١٣٦ص.

١٠٥- أبو الفرج، غالب حمزة/واحترقت بيروت: رواية .- بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨م، ١٣٥ص.

١٠٦ـ أبو الفرج، غالب حمزة/وجوه بلا مكياج وقلوب ملت الترحال: روايتان .- بيروت: دار الآفاق الجديدة ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، ١٣٣ص.

١٠٧- أبو الفرج، غالب حمزة/وداعاً أيها الحزن: رواية .- المدينة المنورة: نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٩٩٠م، ٩١ص.

١٠٨- القحطاني، سلطان سعد/زائر المساء: رواية .- القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨١م، ١٦٠ص.

١٠٩ـ القحطاني، سلطان سعد/طائر بلا جناح: رواية .- القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٠م، ١٠٧ص.

١١٠- القصيبي، غازي عبدالرحمن/شقة الحرية: رواية .- لندن: دار رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٤م، ٤٦٣ص.

١١١- القصيبي، غازي عبدالرحمن/العصفورية: رواية .- لندن: دار الساقي، ١٩٩٦م، ٣٠٤ص.

١١٢- المالكي، عبدالرزاق صالح الحجر/ابن الصحراء: قصة طويلة .- مكة: مؤسسة مكة للطباعة والإعلام، ١٣٩٠هـ، ٨٠ص.

١١٣- المجرشي، حسن ناصر عبدالله/الحب الكبير: رواية .- الطائف: نادي الطائف الأدبي، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م، ١٧٧ص.

١١٤- المسلول، ظافرة/ومات خوفي: قصة .- الرياض: إصدارات النخيل، ١٤١١هـ/١٩٩٠م، ٨٢ص.

١١٥- مشري، عبدالعزيز/ريح الكادي: رواية .- بيروت: المؤسسةالعربية للدراسات والنشر، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م، ١١٩ص.

١١٦- مشري، عبدالعزيز/الغيوم ومنابت الشجر: [رواية] .- القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٩م، ٠٠٠٠ص.

١١٧- مشري، عبدالعزيز/الوسمية: [رواية] .- القاهرة: دار مشهدي، ١٩٨٥م، ١٨٠ص.

١١٨- مفتي، فؤاد صادق/لا.. لم يعد حلماً: رواية قصيرة . -ط٢ .- جدة.............، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م، .....ص.

١١٩- مفتي، فؤاد صادق/لا .. لم يعد حلماً: رواية .- جدة: الشركة السعودية للأبحاث والتسويق، ١٩٨٦م، ٩٦ص.

١٢٠- مفتي، فؤاد صادق/لحظة ضعفِ: قصة طويلة .- جدة: تهامة، ١٤٠١هـ/١٩٨١م، ١٤٤ص.

١٢١- مليباري، عبدالرحمن بن محمد بن عثمان/عبدالجليل !! السائر في دفء الإشعاعات إلى عليائه: رواية .-........................ ، ١٤١٦هـ.

١٢٢ـ مليباري، محمد عبدالله/وغربت الشمس: .... -٠- مكة المكرمة، مؤسسة مكة للطباعة، ١٣٨٦هـ، ١٢٧ص.

١٢٣ـ منيف، عبدالرحمن/الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى: رواية ٠-ط٤-٠- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٢م، ٥٣٦ص.

١٢٤ـ منيف، عبدالرحمن/الأشجار واغتيال مرزوق: رواية ٠- ط٤ ٠- بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣م، ٣٧٨ص.

١٢٥ـ منيف، عبدالرحمن/حين تركنا الجسر: رواية ٠- ط٣ ٠- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥م، ٢١٥ص.

١٢٦ـ منيف، عبدالرحمن/سباق المسافات الطويلة: رواية ٠- ط٢ ٠- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣م، ٢٩٥ص.

١٢٧ـ منيف، عبدالرحمن/شرق المتوسط: رواية ٠-ط٤-٠- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١م، ١٧٦ص.

١٢٨ـ منيف، عبدالرحمن/قصة حب مجوسية: رواية ٠- ط٣ ٠- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥م، ١٣١ص.

١٢٩ـ منيف، عبدالرحمن/مدن الملح: رواية ٠- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٤-١٩٨٨م، ٥ مج.

١٣٠ـ منيف، عبدالرحمن وجبرا إبراهيم جبرا/عالم بلا خرائط: رواية ٠- بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢م، ٣٨٣ص.

١٣١ـ المهنا، عبدالعزيز/الخادمتان والأستاذ: رواية .- الرياض: مطابع أطلس للأوفست، ١٤٠٨هـ، ٢٠٣ص.

١٣٢ـ المهنا، عبدالعزيز/غادة الكويت: [رواية] .- الرياض: مطابع دار الهلال للأوفست، ١٤١١هـ، ١٩٥ص.

١٣٣ـ النمري، عبدالله/لمن أقدم عزائي؟ رواية .- مكة المكرمة: مطابع بهادر، [١٤١٥هـ]، ٢٢٩ص.

١٣٤ـ يماني، محمد عبده/فتاة من حائل: رواية .- الرياض: المطابع الأهلية للأوفست، ١٤٠٠هـ، ٣٦٠ص.

١٣٥ـ يماني، محمد عبده/اليد السفلى، مشرد بلا خطيئة: [قصتان طويلتان] .- الرياض: المطابع الأهلية للأوفست، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م، ٣٠٩ص.

نصوص: شعر

- محمد الصويغ
- علي جعفر العلاق
- فيصل أكرم
- خالد البيلي
- سعيد عاشور

قصة قصيرة

- حسين المناصرة
- محمد زعرور

ثرثرة في منتصف الليل

* محمد حمد الصويغ

الليلة أمحو بعض الكلمات الجوفاء
وأعبق كالوردة..
لا فرق هنا بين الأجراس
وبين الحُرَّاس..
تعلمنا من صمت القرية
كيف نوشوش في آذان الوهم
بأعذب ماقال الطير..
سواء جئنا في الموعد..
غنينا في أعراس القوم..
رقصنا..
أو نحنا..

لا فرق لأن الصبح تكحل بالليل
وأرخى كل ستائره لنجوم القرية
والشاعر مازال حزينا..
يروى للأرصفة الحمقاء..
وللأتراب..
وللأعداء..
وللسمار..
وللجدران..
وللنمل الصاعد نحو السفح
لكل الأطفال الأبرار..
حكاية زمن لا يعبث..
إلاّ بالصمت..

هزمنا حين نطقنا
وانهزم الصبر..
وألفى كل منا صاحبه
يضحك في وجه الآخر كالمجنون
ويعبث بالغصن الأخضر..
والأسود..
والأبيض..
والأحمر..
فالألوان سواءٌ حين يعريها الموت
أذكر أني لا أذكر شيئاً
حين هجرت الدنيا
وقذفت برأسي في الوحل
وتهت غريباً بين الأغراب
أفتش عن عنواني..
عن اسمي..
عن وطني..
وتقاربت الأحلام..
تقاربت السحب
وظن البعض بأن الليل طويل
قد ندركه.. أو يدركنا
فانفضح الأمر..
وعاد الظل إلى حالته
حين تساقطت الأوراق علينا
فعلمنا أن خريف العمر قريب
وأفقنا..

قصائد

١- عودة كلكامش

* علي جعفر العلاق

هكذا
عدت وحدك:
لا مركبات الغنائم، لا مطر العازفينَ،
فأين خيول الفجيعةِ،
أو عشبة الوهم،
أين هي العربة؟

* * *

هل حملتَ إلينا الندى
أم نشيداً من القَشِّ
والجثثِ المتربةْ؟
هل حملَت البيارقَ
أم أنهراً خربة؟

أم رماداً
يعكر ذاكرة العشب،
يفضحُ عُرْيَ اليدينْ؟

* * *

لو رجعتَ ببعضِ الندى
لو رجعتَ ببعضَ الحصى
لو رجعت
بُخُفَّي حُنينْ!

٢- حراثة

ساهراً
عند زمرّدِ المياه،
يتأمل طيورَ الغدران المرحةْ،
وهي تحكّ أجنحتها
بحجارة النومْ

* * *

كان يربّتُ على محراثهِ الملتهب،
وهو يمزجُ رائحة الفجرِ
بأنين الترابِ الساطعَ
مندفعاً بجمرته الصقيلةِ الملتاعة
في ذلك الجرح المرتجفِ
كقلبٍ أنهكه الترقب

* * *

في الكهف المترع بظلمته الضيّقةِ المسكرة
ثمة فلاحٌ، ثملاً يمسحُ عن محراثهِ
المتثائب، أبّهة النعاس،
ويعطر ذاكرتهُ
برائحة الكمأة الحارة

٣- مرثية

«إلى محسن أطيمش»

ترى هنا استقرُّ
في عظامنا الموحشةِ
الغبراءِ، أم هناكْ؟
هل عاد للفراتِ؟ أيَّ وردةٍ
تفوح من غبارهِ؟
وأيَّ نجمٍ ضائعٍ
يعلّق بالشباكْ؟
* * *
إمرأةً
تغتسلُ الليلةَ من حنينهِ،
تفرُّ من غنائهِ اليابسِ،
هل في الماءِ غيرُ نجمةٍ
ميّتةٍ؟

هل في المدى منكسراً
غير دمِ الملاك؟

* * *

قيل مضى
يبحث عن غزالةٍ
غائمةٍ كالوهمِ، بل عن قمرٍ
مطاردٍ،
بل باحثاً في دمهِ
عن جمرةِ الهلاك..

٤- مدينة

معجونةٌ بالغيمِ وأنينِ المآذنِ،
المتسولونَ يطعنونَ نسيمها
بعصيّهم البطيئةِ،
بينما الفجرُ يمسحُ بشفتيهِ
الغائمتين نواح الشجرْ..

لا ماءَ في الذاكرة،
لا عشب في الضواحي،
ليس إلاّ الرعاة يتشمّمونَ
حجارة الضحى، وينصبون للنومِ
والأغاني كمائنهم المتربةْ

دائرة الحنين

* فيصل أكرم

أحِنُّ إلى رجلٍ كنتهُ
فيِ الزمان القريب السعيدْ
أحنُّ إلى منزلٍ مرّتِ القاسياتُ عليه
فمالت إليه، وغطت جوانحها بيديه، وقالت:
عليك السلامُ إلى أن يذوب الجليدْ
ويأتي إليكَ حصان النشيدْ

* * *

أحِنُّ إلى فضةٍ زينتْ إصبعي
ثم مدّت إليَّ الجحيم السعير
فقال الذي لم يصنْ ذكريات المساء الضرير:

أهذا غبار الأسير؟

* * *

لقد كان في دربه، ثم حادْ
وسار على مهله، ثم عادْ
ليمشي إلى نحبهِ تحت أقدامِ
غانيةٍ من ورقْ
لقد غاص حتى العرقْ!

* * *

أحنُّ إلى لحظةٍ كنتُ طفلاً
وكان الهواءُ نظيفاً
وكانت عيون الأهالي تقول:
كبرت.. كبرتَ، إلى أن كبرتْ
وياليتني لم أخنْ صغر سنِّي
ولم أبرح العاشرهْ
لقد صار همِّي من الذاكرهْ

* * *

فمن عاشَ من دون أمٍّ
تصبُّ الحنانَ على مفرقيهِ
وقد باتَ والجمرُ في قبضتيهِ
سيمشي جنوباً مع الدائرهْ

* * *

الرياض – نوفمبر ١٩٩٦م

الله ربي

* خالد البيلي

لا إله إلاّ الله.. ربي
خالقي.. أناجيهِ بقلبي
قال: «كُنْ».. فكانت نورَ دربي
ثم قُمتُ مِنْ نَومي أُلبي:
لا إله إلاّ الله.. ربي!

* * *

مُبدعٌ مِن اللاشيء جسمي
دلَّني على عرفانِ خصمي
فارتقيتُ مِنْ حَسَمٍ لحسمِ
مُبقياً لأمي فيضَ حبُي
لا إله إلاّ الله.. ربي!

* * *

هذه سماءٌ.. قد بناها
أو جبالُ صخرٍ.. قد دحاها
أو بحارُ موج.. قد وعاها
مُحلُّها لهُ تشدو بقُرْبي:
لا إله إلاّ الله.. ربى!

* * *

في شروقِ شمسي بالضياءِ
أو أُفولِ يومي بالثناء
تَبحثُ المَنى في لُبِّ لُبِّي
لا إله إلاّ الله.. ربي!

* * *

عَيْشُنا سلامٌ.. لا يجورُ
والجزاءُ حقٌ، والنشورُ
والحياةُ بالقرآنِ نورُ
فاهْدنا طريقَ الخيرِ.. ربي
لا إله إلاّ الله.. ربي!

* * *

بداية وقوفي

* سعيد عاشور

صاحبةُ القلبِ النوراني..
تتسللُ عبرَ الزمن إلى أوردتي..
تسكبُ ضوءاً نورانياً..
حظٌ للشيطان بنفسي..
يتلونُ كلَّ الألوان..
ثعبان أو تنين يحجبُ ضوءَ الشمس..
للشيطانِ الأكبرِ سلطان يحكمُ هذا العالم..
يملكُ علماً لا نملكُ بعضاً مما يملك..
هل لي أن أملكَ هذا السر..
هل لي أن أملكَ هذا العالم..
تأتي البنتُ الحُلم

تحملُ ناياً وبقيةَ ضوءٍ..
تسكب شيئاً في أوردتي..
تُعطي العالم كلَ كتابٍ يحملُ سراً..
آه لو أملُك هذا الناي..
لعَزفتُ على أوردةِ الزمن الآتي بعضاً من أوردتي..
لحنَ التكوين الأبدي..
أو لو أملكَ سرَ إلحرف..
لصار الحرفُ سيوفاً..
أقاومُ بعضي..
وأجعلُ حرفي الضعيفَ نزيفاً لصمتي..
وأمحو حروفي التي لاتعبرُ عني..
وتبقى حروفي القوية عطراً..
وصوتاً يُدوي..
وسوطاً يقهر ليل الخنوعِ..
وليل التدني..
وأعزفُ لحناً يُعز النفوس التي تتحلى..
وتعرفُ بابكَ يا سيدي..
وعند الوقوف
وقفنا خضوعاً

الليلة
الشاردة الواردة

* حسين المناصرة

في ذلك الليل قامت البلدة على رجل وساق.. كثير من الناس راحوا يتراكضون بحذر وراء تلك الهمهمة الغريبة التي حدثت في الحي القريب من بركة الماء جنوباً....

* * *

وفي الجهة الغربية من المكان المرتعب بالحركة الصاخبة انطلقت الأعيرة النارية كالبرق في هواء ساكن، مما «قطّع الرُكب»؛ حيث عاد الجميع هاربين إلى بيوتهم لينزووا في الأماكن البعيدة عن النوافذ.. ولم تعد الكلاب تنبح «بهوج» كما كانت تفعل قبل إطلاق

الرصاص.. فالنباح الذي أصبح مغموراً تشتت بين الأماكن المتباعدة، وكأنها حالة من الحذر أضحت الكلاب تمارسها بعضها مع بعض..

* * *

ألقيت جثة الرجل الأشيب في الشارع العام.. من أين حُملت؟!.. لم يكن أحد يعرف القصد من ذلك كله.. لكن كبار السن توقعوا أن يتحمل ذكور البلدة (من المقمط في اللِّفاع حتى الشايب الذي يَتَنَازع مع رمقه الأخير) الدِّية، إذا كانت الجثة من بلدة أخرى.. لذلك حوقل شيخ الجامع وقال: «يا ستار استر»...

* * *

بعد لحظات انطلق «حجر الظلام» إلى رأس الحاج المريض «عيسى البائس»، فحفر حفرة، فسقط من توه مجندلاً على الأرض، ولم تنفع محاولات ابنه البكر في إنقاذه.. الكل توقع أن يحدث الصراع المرير الدامي بين العشيرتين المتنافستين على السيادة منذ بداية تاريخهما الأول بعد الانشقاق عن الجد الكبير..

* * *

لم يدرك الصغير قبل صلاة المغرب عمق الأمانة فيما فعله أبوه به وبأخوته الصغار؛ عندما حمل الأرنب المطبوخ «بطنجرته» وتوجه به إلى صاحبه الذي أعلن عن ضياعه من سماعة المسجد.. لقد حسبه الطفل الذي أمسكه أرنباً برياً.. وإذا به يمسي أرنباً بلدياً وله صاحب.. لم يترك أبوه شيئاً من المرق رغم توسلات الأم.. أقسم على حرمته مع آثاره.. وهكذا «أخذ الجمل بما حمل».. ودفع أيضاً ثمن موته لصاحبه.. وتصورها الطفل ليلة شؤم من أولها..

* * *

في شمال «البلدة» صرخت ربة البيت «حليمة»؛ تستنجد بالمختبئين ليبحثوا عن صندوقها الذي سرق من غرفة نومها عندما تركتها لتستطلع أمر «الهمهمة».. لم ينجدها أحد غير الصغار.. لكن النسوة توقعن أن يكون لوالدها «قصاص الأثر» في البلدة الدور الكبير في معرفة «الحرامي»....

* * *

لم تكن الأمور مرتبة إطلاقاً عندما تآمرت «أم جُعبُر» مع أختها على العذراء «فاطمة» ابنة أختها، فأمسكتاها معاً وقام «جعبر» باغتصابها، ليقضي بذلك على طموحها بالزواج من شاب وافقت على الارتباط به قبل عامين.

* * *

مشيئة الله، ثم الصدفة وحدها، كشفت علاقة أستاذ المدرسة المتزوج بالأرملة العجوز..أمسكوه معها وربطوه بالحبال.. ولم تتمالك «السيدة» نفسها، فقدمت لهم وثيقة الزواج الرسمية.. حيث أخفيا الحقيقة مدة شهرين، فتصارعت الشكوك حولهما حتى انكشف المستور في رعب الخائفين..

* * *

وبكل صعوبة تمكن المختبئون من إعادة غنم العجوز شاكر الذي لم يكن حوله أحد من أولاده.. في حين خسر صيدلي البلدة خِرَافهُ التي سُحبت من «السيِّرة» المقامة بجانب الفيلا الفارهة، وهو ينظر إليها، لأنه لم يمارس الصراخ على الآخرين.. كما أنه خاف على حياته.. و «ياروح مابعدك روح» !!

* * *

هل تمنى ذلك الطالب الجامعي أن يخرج من غرفته المندحرة، ليقرع نافذتها، وليقول

لها كلمة آمنة في هذه المعمعة العجيبة.. لم يكن حبه أكثر من حالة تواصل عن طريق العيون.. إنه يدرك مدى «توقُّفِ» ابن عمها في حلقه الجاف.. لأنه فارسها المنتظر الذي «يُطَيِّحُها عن الجمل ليلة عرسها.»!!! كما يقولون...!!

* * *

في الصباح جمع اليهود أهل البلدة في ساحة مدرسة البنات.. أطلقوهم بعد العصر.. أخذوا «جثة الشارع» إلى المدينة.. دفنت البلدة «عيسى البائس».. توصلوا إلى سارق صندوق «حليمة».. أشياء كثيرة تحولت إلى حكايات.. لكن الطفل مازال مسكوناً بحسرة ذلك الأرنب التعيس الحظ..!!

أمطار صيفية

* محمود زعرور

كان الجو حاراً، بل شديد الحرارة، في هذا اليوم الصيفي من شهر أيار.

أنت تعرف بأن المناخ عادة، في مثل هذا الشهر من السنة، يكون معتدلاً نسبياً، لكن، أن ترتفع درجات الحرارة فيه على هذا النحو أمرٌ مثير للغرابة حتماً.

وتهدأ حيرتك، عندما تتذكر بأن الشتاء كان فصلاً طويلاً، فالبرد والمطر والريح العاتية لازمت حتى الأيام الأخيرة من شهر نيسان الفائت.

تشعر بالملل، وتتطلع إلى جارك في المقعد، في هذه الرحلة، فتراه يغط في النوم، أنفاسه منتظمة، ورأسه المائل قليلاً يكاد يلامس كتفك.

أنت لا تحب الأحاديث في السفر، تشعر بأنها متكلفة، وباردة، وتزيد من إحساسك بالوحدة.

صباح هذا اليوم استيقظتُ باكراً، وقررتُ التوجه إلى المقبرة لزيارة صديقك، وهي زيارة صارت تلح عليك، وتضغط على روحك، وتدفعك دفعاً عظيماً لتنفيذها، وإيقاف تلك المسوِّغات التي كانت تبعث على الدوام في تأجيلها المتكرر.

فبُعدُ المدينة – مثلاً – لا يبرر لك هذا الانتظار، والمشقة الكبيرة التي قد تواجهها ليست ذريعة كافية. كما أن النكران ليس من طبعك أبداً، وقلبك لا يعرف الجحود، أو كلمة الوفاء.

أهي رخيصة تلك السنوات التي قضيتها معه، والأصدقاء يحيطون بكما، والوقت يزهو بآمالٍ عظام؟

* * *

تذهب إلى المطبخ، تصنع فنجاناً من القهوة، ويصلك صوت طفلك الصغير، ومحاولات زوجتك في تهدئته. تشرب قهوتك باشتهاء لذيذ، والقهوة الصباحية من أحب العادات التي تتمسك بها في هذا الزمن المتقلب، الرجراج، الرخو، تنظر إليك زوجتك، وتشعر بأنها غير راضية، وتقول لك:

– «أأنت ذاهب؟»

وتجيب بإيماءة من رأسك، تجنباً لفتح نقاش، لكنها تتابع:

– «قل لي! ماذا ستنفعك زيارة شخص ميت منذ سنوات في مدينة مجهولة ومنسية؟ أمثالك يجب أن يدفعهم طموحهم للذهاب حيث المال والشهرة».

وتستدرك مكملةً بنصيحة أو أمر:

– «اخرج من سجنك!»

وكنت تهز رأسك بين فترة وأخرى، وما أن تنتهي من قهوتك حتى تتجه نحو الباب وتخرج.

الطريق يُشارف على نهايته، وزميل رحلتك يتململ، بعد أن أفاق من نومه الطويل.

وهج الشمس يصلك عبر النافذة، والمشهد الصيفي للسهول، والأراضي المزروعة بسنابل الحبوب الممتدة، واللون الأصفر الطاغي الذي يومئ بقرب الحصاد، وحبات العرق التي صارت تطفو على جبينك، ورقبتك، وصوت المحرك الرتيب..»

كل ذلك بدأ يجلب لك السأم، لكن اقتراب موعد الوصول إلى هدفك المرتجى يجعلك تشعر بالراحة والطمأنينة.

يصل الباص إلى الكراج، ويتوجه الركاب حيث حقائبهم وأمتعتهم، متعبين، متراخين، وأنت الذي بلا حقيقة، أو أمتعة تتجه نحو ذاك المقهى.

تأخذ على الفور كأساً من الماء، تطلبه مثلجاً، عله يطفئ هذه النار التي تلهب جوفك بضراوة.

هذه المقهى ليست غريبة عنك، فأنت تعرفها جيداً، وكثيراً ما جمعتكما، أنت وصديقك الراحل، وكأس الماء المثلج هو أول ما كان يأخذه صديقك فور دخوله المقهى.

تبحث عن محل لبيع الزهور، تسير متتبعاً ظلال الأبنية، والمحلات، حيث ثبتت فوق واجهاتها مظلات قماشية اتقاء للحر الشديد.

* * *

كانت الطرقات، والشوارع، شبه خالية من المارة، في هذه الساعة من الظهيرة، فهي وقتٌ لأوبة الناس إلى بيوتهم، طلباً للغداء والراحة.

تسرع في مشيتك، لأنك تدرك بأن الطريق إلى المقبرة طويل، وقد يستغرق منك ساعة أو أكثر.

ينال منك التعب، والزهور التي حملتها برفق صار يهددها البلل والذبول، بسبب هذا الجو الحار، والتعرق الذي أصبح يلازم يدك وأصابعك في هذا السعير المهلك.

وعندما تتناقص الأبنية، البيوت، ويمتد أمامك سهل منبسط، واسع، تكون وجهاً لوجه أمام معاناة مضنية. فوجود الفيء الذي كنت تحتمي به حيناً، كان يخفف عنك بعض العناء، لكنك الآن أصبحت في لجة هذا الجحيم تتفحص الزهور، وتحزن كثيراً إذ تجد بعض الورود قد تفتت، وانفرطتْ بعض وريقاتها، ورحت ترمي ما تخرب منها.

تنظر إلى البعيد، فترى المقبرة تلوح لك، فتفرح، وتعيش برهة من رضى وسرور.

وكنت كلما قرُبتْ المسافة بينك وبين المقبرة يجتاحك اضطراب شديد، وتشعر بأنك أمام امتحان عسير.

المكان أصبح مقفراً من الأبنية، والأشجار، والناس، وكنت ترى بين فترة وأخرى كلباً يسير على مهل، وقد أطلق لسانه المتشقق من الحرارة والعطش. وكان صبرك، وتحملك، وشوقك لبلوغ القمر، ما يبعث فيك القوة، والقدرة على المضي والاستمرار.

أنت تذكر جلَد صديقك، وكنت تمدح فيه هذا الجانب، أعني بأسه الشديد، وطاقته العالية في مواجهة قسوة الأيام، وحصار الزمن، وما من سلاح يشهره سوى تلك الإرادة الصلبة، والروح النبيلة، والثقة بالغد الآتي.

وما أن تقترب من تخوم المقبرة حتى ينتابك إحساس بأنك تشيع الآن جنازة صديقك إلى مثواه الأخير.

***

تذكر بأنك يوم سمعت خبر موته ودفنه، تمنيت أن تكون أول المشاركين في التشييع، لكنك لم تكن قادراً في تغيير الظروف والأحوال التي حالت دون قدومك. هاهي المقبرة أمامك، مكشوفة لك، بلا أسوار أو حراس، تناديك كي تبدأ فيها رحلة البحث عن قبر صديقك.

وفوجئت بعدد كبير من الأضرحة كانت متهدمة، وقد تكسرت شاهداتها. تفتش في الكتابات المحفورة على الشاهدات عن اسم صديقك، ويطول تفتيشك، لأن معظم تلك الأسماء قد امَّحت منها بعض حروفها، وغابت ألوانها السوداء بفعل مرور الأيام وآثار عوامل الطبيعة المتعاقبة.

وعبثاً، كانت محاولاتك، فالبحث طال، وما من أثر للقبر، وبدأ اليأس يدب إلى قلبك، ورحت تؤنب نفسك لأنك أتيت وحيداً. أجل، كان عليك أن تصطحب واحداً من ذوي الراحل، أو شخصاً من معارفه، لكن، كنت تصر على المجيء بمفردك، وكنت تقول بأن المدينة صغيرة، وكل الأموات دفنوا هنا، في هذه المقبرة الوحيدة، والعثور على قبر صديقك كما استنتجت حينئذٍ لن يكون من الأمور المضنية.

ثم إنك وددت أن تكون قرب صديقك لوحدك، ستحدثه طويلاً، ستعرض له أحوالك، وتبث أمامه شكواك من هذا الزمان.

تلاحظ تغيراً ما قد طرأ على الجو، وشعرت بهذا في تلك النفحات المعتدلة التي تهب الآن.

تجلس على حجر كبير، تدخن بشراهة قصوى، ومع سحب الدخان رحت تنفث قهرك. ترفع ناظريك إلى الأعلى، فتبصر شمس الأصيل، وقد همّت مسرعة، ململمة أشلاءها المتناثرة نحو الغروب.

ويفاجئك وجود بعض الغيمات، وكانت سوداء، محتقنة، وبعد برهة استطالت تلك الغيمات وامتدت فوق مساحات كبيرة من السماء، وقد حجبت نور الشمس المتوارية.

* * *

وكما في طقس شتائي معتاد تدوي أصوات رعد هائلة الوقع، ترتج لها جنبات المقبرة، ويتناوب سطوع البرق، وحصول الرعد، ثم تهطل أمطار غزيرة.

كان المطر هادراً وسريعاً ومرعباً، وما هي لحظات حتى جرت المياه سيولاً وسواقي في دروب المقبرة، وخلْت أنه الطوفان، ووحدك في لجته. لقد سمعت عن أمطار صيفية، وشاهدتها سابقاً، ولم تكن سوى زخات خفيفة تلطف الجو، غير أن هذه الأمطار كانت غريبة، لأنك قدّرت بأن السماء قد فجّرت كل ما تحبه في جوفها من ماء، فانهمر بغير توقف.

تضع الزهور الذابلة، والمبتلة بماء المطر فوق أول قبر تصادفه وتخرج من المقبرة.

حزيناً تمضي، ويكبر حزنك، ويتعاظم، في عودتك، وإحساس بالهزيمة المريرة يلازمك طوال الطريق.

متابعات:

ترجمة.. قصة قصيرة.. رواية

- سعد البازعي
- سمير الشريف
- عبداللطيف الأرناؤوط

إصدارات من العالم العربي وعنه
في مجلة الأدب العالمي المعاصر الأمريكية

* سعد البازعي

تضمن العدد الأخير من مجلة «الأدب العالمي المعاصر الأمريكية» (مجلد ٧٠، ع٣، صيف ١٩٩٦م) عروضاً ومراجعات لعدد من الإصدارات المتصلة بالعالم العربي، بعضها صادر عن تلك الدول ومجملها صادر حولها في أماكن أخرى، هي غالباً دول عربية. وقبل أن نعرض لقارئ «قوافل» بعضاً من تلك الإصدارات التي نتوخى من خلالها ربطه بحركة النشر الأدبية العالمية لا سيما المتصلة بالثقافة والأدب العربي، نُشير إلى أن المجلة المذكورة دورية جامعية تصدرها جامعة «أكلاهوما» الأمريكية. وتهتم، كما يُشير اسمها، بالآداب العالمية. كما أنها تُعد من أبرز الدوريات في هذا المجال على مستوى العالم، ولها جائزة أدبية سنوية يُشرف على اختيار الفائزين بها نخبة من أشهر الأدباء في العالم كان منهم في بعض الفترات كتَّاب عرب مقيمون بالخارج مثل الأمريكية اللبنانية الأصل «إيتل عدنان»، و الجزائرية «آسيا جبار». وكانت المجلة قد صدرت قبل سبعين عاماً باسم مختلف هو «الأدب في الخارج».

الإصدارات:

١- مسارد طنجة، يناير ١٩٩٤م إلى يناير ١٩٩٥م (باريس ١٩٩٥م)، ولن يكون الربيع إلاّ أجمل (باريس، ١٩٩٥م) للجزائري رشيد ميموني:

كتب عرض هذين الكتابين الصادرين بالفرنسية هادي عبدالجواد، وهو كما يبدو من اسمه، أستاذ عربي تُشير المجلة إلى أنه يدرس في كلية «سكيدمور» بالولايات المتحدة.

ويكتسب الكتابان المعروضان هنا أهمية خاصة من ناحيتين، أولاهما أنهما لكاتب جزائري توفي في العام الذي صدرا فيه، والثانية أنهما يتصلان من زوايا مختلفة بالمشكلات التي تعيشها الجزائر منذ استقلالها لا سيما في السنوات الأخيرة التي شهدت القلاقل المستمرة حتى الآن. في الكتاب الأول يطرح الكاتب انطباعات عن غربته ووضع الجزائر عبر مقالات كتبت في الأساس لبرنامج أسبوعي كان الكاتب يبثه من طنجة بالمغرب التي لجأ إليها طلباً للأمان من تهديدات الأحداث الأخيرة في الجزائر، وهي انطباعات متشائمة إلى حدٍ ما، كما يقول كاتب العرض، خاصة من حيث هي تتناول المأزق الذي يعيشه المثقف الجزائري في بلاده بين أوضاع متناقضة ومتضادة.

أما الكتاب الثاني، فهو رواية تقف في مقابل الكتاب السابق بطرحها رؤية متفائلة نسبياً، كما يُشير العنوان. ويقول كاتب العرض إنها رواية متأثرة برواية الكاتب الجزائري الشهير كاتب ياسين نجمة، غير أن رواية ميموني، كما يُضيف كاتب العرض، ضعيفة في حبكتها. وبينما تصل الكتاب الأول مباشرة بالأحداث الأخيرة في الجزائر تتجه الرواية إلى حرب التحرير الجزائرية كخلفية لأحداثها، وإن أطلت على الحاضر من خلال تلك الخلفية.

٢- سمرقند: تأليف أمين معلوف، وقد ترجمها إلى الإنجليزية رسل هارس (نيويورك، ١٩٩٤م): كتب عرض هذه الرواية جمال النحاس، الذي يعمل أستاذاً في جامعة مولاي إسماعيل بالمغرب.

يقول النحاس إن هذه هي الترجمة الأولى لرواية معلوف التي صدرت بالفرنسية عام ١٩٨٩م، والتي تتجاوز نوع الرواية بما تمزجه من تاريخ وثقافة وسيرة وأدب رحلات وذلك من خلال البحث الذي يقوم به أمريكي في القرن العشرين عن «وثيقة سمرقند» ليتقاطع بحثه بحياة عمر الخيام الذي كتب الوثيقة في القرن الحادي عشر. غير أن كثرة الأحداث الممتدة عبر القرون وضخامة المعلومات التي أراد المؤلف إدراجها في النص تؤدي، كما يقول كاتب العرض، إلى إضعاف البناء الروائي. كما أن التركيز السردي يضعف بتخصيص جزء كبير لحياة الخيام نفسه بعيداً عن أحداث الرواية. هذا بالإضافة إلى أن العنوان نفسه غير دقيق لوجود عدد من الأماكن المساوية في أهميتها لسمرقند مثل نيسابور، وإصفهان.

٣- جبل الأحلام لكاثرين عبدالباقي (كولورادو سبرنغز، ١٩٩٥م):

هذه رواية بالانجليزية حول الكويت في أواسط الخمسينيات كتبتها المؤلفة في محاولة لرسم معالم الحياة في هذه الدولة الخليجية في المرحلة التي بدأ فيها النفط يؤثر على الحياة هناك، وذلك من خلال حياة فتاتين إحداهما لأب كويتي وأم أمريكية، والأخرى لبنانية. وعلى الرغم من اختلاف حياة الفتاتين وعائلتيهما، حيث تحيا الأولى كما يعيش الغربيون المرفهون، والثانية حياة كدح ومعاناة، فإن حياتيهما تتقاطع على نحو غير متوقع، وغير مقنع كما تقول كاتبة العرض، أمل أميرة من جامعة «بوسطن».

٤- الوشم، رواية لعبدالرحمن مجيد الربيعي، الطبعة الخامسة (تونس، ١٩٩٦م): كتب عرض هذه الرواية حسين كاظم من جامعة إنديانا الأمريكية، ويتضمن عرضه تلخيصاً لأحداث الرواية وأهميتها الموضوعية والفنية في تاريخ الرواية في العراق. يقول حسين كاظم إن لرواية الربيعي أهمية خاصة منذ صدورها عام ١٩٧٢م من حيث هي تؤرخ لمرحلة مهمة من تاريخ العراق السياسي الحديث وما صاحبه من تطلعات وخيبات، ذلك هو عهد عبدالكريم قاسم الذي صاحبته ثورات سياسية إقليمية؛ كالذي تصوره الرواية في الناصرية من خلال سيرة عبدالكريم الناصري.

تُعد الرواية رائدة في توظيف بعض التقنيات الروائية الحديثة، كالمونولوج الداخلي، والفلاش باك، والبناء المتصدع، على نحو أثر في جيل من الروائيين العراقيين الشبان، فهي منذ صدورها من أكثر الروايات عرضة للنقاش.

٥- التغير الاجتماعي والتاريخي في الأدب المسرحي المعاصر في العالم الإسلامي تحرير يوهان كريستوف برغل، وستفيان غوت (شتوتجارت - ألمانيا، ١٩٩٥م).

قام بعرض هذا الكتاب الصادر بالألمانية المستعرب الأمريكي روجر ألن، الذي يقول عن الكتاب إنه يضم سبعة عشر بحثاً قُدمت في مؤتمر عقد في برن بسويسرا عام ١٩٨٩م، وتتضمن تلك البحوث سبعة عن المسرح العربي والموضوعات المتصلة به، وخمسة بحوث عن المسرح التركي، وأربعة عن الفارسي، وواحد عن المسرح في الأدب المكتوب بالأوردية. ويجدر بالنظر ما يُشير إليه ألن من أن بين البحوث ما لا يتصل بعنوان الكتاب سوى تلك المكتوبة عن المسرح الإيراني حيث تتناول المتغيرات السياسية في السنوات الأخيرة وأثرها على المسرح.

أما البحوث المتصلة بالمسرح العربي فيلفت النظر من بينها بحث حول العنصر المسرحي في المقامة، وإن كان من المستغرب، كما يقول كاتب العرض، عدم الإشارة إلى مسرح الطيب صديقي الذي حاول استثمار أدب المقامة في تجاربه المسرحية. ويلفت النظر كذلك اهتمام أكثر من بحث بالكتابات المسرحية لصلاح عبدالصبور وسعد الله ونوس.

٦- مختارات من الشعر الكردي المعاصر: تحرير إستللا شميدت وآخرين، وترجمه إلى الإنجليزية أندرو بيني وآخرون، وكتب المقدمة هارولد باينتر، من إصدار لجنة التضامن مع الشعب الكردي (لندن، ١٩٩٤م):

كتب عرض هذا الكتاَب صباح صالح من جامعة «بلومزبرغ»، ويُشير فيه إلى أن هذا المجلد النحيل هو الأول من نوعه باللغة الإنجليزية، ويتضمن أحد عشر شاعراً حياً تجمعهم مأساة الشعب الكردي الذي يتوزع على عدة دول وفي ذهنه حلم لم يتحقق بوطن غير موجود اسمه «كردستان».

انتصار البراءة في قصص العتيق

* سمير أحمد الشريف

مجموعة رؤى طافت في خيالي ما أن انتهيت من مطالعة مجموعة عبدالله العتيق القصصية (سكون المرأة الموحشة)، الصادرة حديثاً عن نادي القصة السعودي، أولها سيطرة التجريدي الرمزي الغرائبي النقدي في سرد القصص، وتعميم تجربة ذاتية، ومحاولة إلباسها أبعاداً إنسانية بعد تكثيفها، وإن تضمن بعضها تعقيداً في البنية السردية ومحاولتها للخروج على السائد، وتوّحد جميع القصص في تيمة مشتركة رغم استقلالها الظاهري.

هذا وقد استخدم القاص لإيصال مضامينه أكثر من أسلوب سردي كالأنا المشارك أحياناً، والأنا المحايد أحياناً أخرى، مع ملاحظة أن الأنا المشارك جاء في بعض القصص من خلال توظيف تقنية ضمير المتكلم، وتساوي السارد مع الشخصية، وتماهيه مع المؤلف في بعضها الآخر.

هذا بدوره أفضى إلى تداعيات أهمها: أن الكاتب الجيد لا يفضي بسره لقارئه بيسر، وأن الوضوح الكامل أقصر طريق للنسيان مع مراعاة ما يقوده ذلك من عدم الوفاق مع الرأي العام.

ولئن كانت العوالم الفنتازية خرق للقوانين والمنطق، فإنها في الوقت نفسه تؤسس منطقها الخاص لتكون مرآة تعكس منطقنا نحن، وبذلك تكون وسيلة لكشف اهتماماتنا

وعواطفنا التي تستتر وتختفي وتتبدل في بيئات يسطو عليها العرف الاجتماعي ليكون ذلك مدخلاً لاعتبار الغرائبية طريقاً للأدب الرمزي.

من هذا الاتجاه لا تعتبر الفنتازيا/الغرائبية، هروباً من الواقع، كما قد يُفهم بل تعمق في أبجدياته؛ الأمر الذي يلح على الكاتب ضرورة استخدام لغة جديدة. وبهذا، فهي وسيلة للتخلص من التصورات والمفاهيم المعتادة لإظهار مدى الرعب الذي يميز عالمنا المعاصر. إنها تعري الانحطاط وتكبّره لنطل من خلاله على السلبيات التي تقف أمام معرفة الذات، إنها طريقة استكشاف الواقع بالاعتماد على فرج غير متوقع من الخاص والعام. وهكذا، فإن الفنتازيا هي منبع الإبداع.

انطلاقاً من هذه الرؤية، يمكننا رصد محطات بارزة تتمفصل عندها جميع قصص عبدالله العتيق؛ كغياب المرأة، وهجاء المدينة والطفولة، وانتصار البراءة والبيئة الشعبية، والمسخ، وفلسفة العبث، وانفصام الشخصية، وعدم التواصل مع المحيط والإحساس بالغربة، والتصوير الكاريكاتوري. إضافة لما هو مسكوت عنه وتفضحه الدلالات الضمنية الكامنة داخل النصوص، فالمرأة عبر قصص المجموعة لا يجسدها السرد مخلوقاً من دم ولحم وسلوك، ولسان حال الكاتب في وصفها والتعبير عنها سردياً هو... وحده البحر يُعادل حضورك البهي، يعطر الأشياء بالدهشة، يامن لك طعم الجرح في تلافيف الذاكرة، ملامحك تلتف في دوامة مستحيلة الاحتواء، كفك سنابل تثقلها غلال الرؤى وصدرك موئل المتعبين، أنت المرفأ لكن الرحيل إليك مستحيل.

للمرأة ألف عرس ولون ومدى في ذاكرة القاص، لكنه لا يقوى على لملمة بقايا صورتها. غياب المرأة دون دور فاعل جعل حضورها ضمن سياق عابر ومجرد «ديكور» أو محطة وقوف قصيرة:

نهضت أنثاي – هل أعَد لك الإفطار؟

– كلا، شكراً ....!! ثم عادت.

لهذا لم يعد يلاقي المرأة الشاهقة سوى في ذاكرته أو حلمه أو أثناء معاقرته الواحدة. وبهذا ظهرت المرأة كحلم بعيدة عن كينونتها الآدمية ومعالمها النفسية.

ليس غريباً أن نرى بطل بعض القصص يردد (أنا في غابة الحزن لا أسمع سوى

رياح الصحراء) مقابل حضور بارز للمسخ واللامعقول يفرد أجنحته باتساع على فضاء النصوص.

«مكثت متدلياً من السقف، رأسي إلى أسفل، أتمنى النوم بهدوء» رأيت الذين خرجوا وهم يختنقون من الحر قد ماتوا في أماكنهم، وأن الديدان بدأت تنبثق من أجسامهم.. «أذكر أنه بعد أشهر من ولادتي تقمصت شكل كلب».

يقودنا هذا إلى رصد انفصام حاد لدى إنسان العصر، ضائعاً بين قناعاته وما يفرضه الواقع فنجد الفرد لا يتواصل مع محيطه، يملأه الإحساس بالغربة «روضت نفسي بالعزلة... بماذا أمضي وقتي؟ ليل طويل كئيب أسود، تذكرت صباحي وممساي الطاعنان في الرتابة، عدت للمرآة أطالع وجهي الكريه فطالعني بغباء، أذناي تتلمسان الفراغ...».

عاد إنسان العصر إلى الماضي هروباً من مساوئ الحاضر «رائحة الأمس تنتشر في كل مكان.. عمارات وشوارع على انقاض الأمس والله تغيرت الرياض».

يرصد الكاتب بعين الكاميرا أجواء العالم الدنيا موغلاً في وصف البيئة الشعبية «...في منعطف الحارة المسقوف المعتم... دابغ الجلود، سوق الخضار المزدحم.. مررت بسوق الحريم مسرعاً لأتخلص من رائحة الحلبة والأعشاب المجففة والعطارة...».

إنه يرصد ملامح التغيير التي بدأت تمسخ البراءة.. «... اختفى النجار، كلما مررت بدكانه المغلق أرى قفص الحمام في داخلي،... وصلت سوق الحمام، صدمني النجار منهمكاً في بيع الأرانب والطيور».

وبالمقابل نرى تضخيماً لسوءات المدينة وحنيناً حارقاً لبراءة الطفولة وتشويهاً للحياة المعاصرة حد المسخ، هل ترى أكثر من ألاّ يجد المرء وسيلة يتواصل معها إلاّ الكلاب؟.

«... ما إن آتي لهما حتى ينبحا ثم يقعيا أمامي في وداعة فآثرت اللعب مع صغار الكلاب. مدائن توصد دهشتها أمام العاشقين وتتركهم يلهثون خلف بقايا أفراحها، يرتب انكساراته إنسان هذا العصر ويشيد مساءاته المتهالكة وتتكسر أواني العمر شوقاً لطفولة فقدت طهرها في غابة الإسمنت ولم يبقَ فيها غير ذكريات تتسكع في أروقة الروح.

وتظل المدينة وحشاً يهجوه الكاتب على لسان شخوصه:

- اليوم السحاب زين.
- لكننا في مدينة.. المدينة تزداد رداءة وطلاسم، ألا تلاحظ ذلك؟

ستكون الصحراء أرحم من الدخول للمدينة... لماذا الوحوش تسكن البراري والغابات ولا نراها في المدينة؟... لم أرَ منزل الطفلين، رأيت مكان المارة ميداناً فوقه قنطرة فولاذ، أجبت: كل شيء يتغير..»

تظهر الطفولة في ثنايا النصوص عبر جمل قصيرة موحية وبإيقاع بطيء: نحن الذين كنا صغاراً، كبرنا وما عدنا نصلح للفرح أو للعذاب، عبثاً نبحث عن طفولتنا لو عدنا أطفالاً، براءتنا كانت جزءاً من جيل مضى وما تبقى فيض أسئلة نتبادلها بالتذكروالحنين.. هل يكفي قليل من الحزن أو بعض اللامبالاة أم هل يصير النسيان مريحاً!! هل نحاول بالتذكر إدراك معنى انتهاء السنوات التي أخذت من طفولتنا؟

يُظهر السرد مكابدة النص في محاولة الإفصاح عن رؤى تتوهج ولا تلبث أن تنطفئ «...كان ثمة «حماراً» يُلاحق قرينته، يرفسها بأطرافه، يركض ثم يعود إليها، يرفع قوائمه الأمامية ثم يلقي بها عليها..» كما يظهر النص تفلت معان وصور ليس سهلاً ظهورها، «.... ألقى بنفسه من البياض إلى هدأة الصدر، ينحدر تجاه حلم من زجاج بلور سرعان ما انكسر فجأة، ضوء يسيل من كوّة الحلم السماوي يهز الديك الملون جناحيه..».

عبودية الإنسان المعاصر للوظيفة وصغاره أمام بيروقراطية رئيس العمل ونقد الواقع الوظيفي الذي يقتل أدبية الإنسان حتى يغدو كياناً آيلاً للسقوط يُصارع عذابات وحدته في عصر انهارت فيه الرؤى الجميلة ولم يعد الناس فيه قادرين على التواصل حتى مع أنفسهم فبدأوا جيفاً منتنة «إنني أتعفن لوحدي ولا يمكنني الدخول إلى عالم آثم».

من خلال الولوع في تفكيك الداخل لكي ينطلق للخارج، استخدم القاص أسلوب الاستطراد والاسترجاع وتتابع اللقطات والتصوير الكاريكاتوري، وإن وظّف اللهجة المحلية، ومنح النصوص مذاقاً متفرداً إلاّ أن بعض المفردات خرجت عن الاستيعاب ضمن سياق السرد العام وكانت بحاجة إلى هامش يوضحها (النباطة، الأتاريك، شغنة، المصاقيل) على سبيل المثال، هذا ولن نغمط الكاتب تضمين نصوصه الكثير من الجمل والتعابير الجميلة: نما هاجس الهرب في نفسه/ وقع في صدرها الارتياب.

ولئن كان حضور السأم يحتل مكانه في حيز القصص جميعاً إلاّ أن الانتصار للبراءة يظل هاجس الحلم الأزلي الذي يغذي حنيننا للعودة للأبدية في فضاء هذه النصوص.

رواية «أخبار الدراويش»

* عبداللطيف أرناؤوط

يحتل موضوع الريف مكانة مرموقة في أدبنا العربي المعاصر، ولا سيما في مجال القصة والرواية، فمنذ ظهور القصة العربية المعاصرة، رافقها طرح مشكلات الريف، بدءاً من رواية «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل، و «الرغيف» لتوفيق يوسف عواد، ومروراً بالجيل الثاني من كتاب الرواية، كرواية «الأرض» لعبدالرحمن الشرقاوي. و «الأيدي الناعمة» ، و «يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم، و «ملح الأرض» للكاتب السوري صلاح دهني.

وأغلب هذه الروايات تناول مشكلات الريف، وصور حياته بأسلوب واقعي أحياناً، رومانسي أحياناً أخرى، كالأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران.. وتعود أهمية الموضوع الريفي إلى أن أكبر نسبة من سكان الوطن العربي تعيش في الأرياف. وإلى أن المسألة

الريفية احتلت الاهتمام الأكبر من الأدب في فترة التحول الاجتماعي، فقد كان يعاني من التخلف والاقطاع والاستبداد مثلما كان مكبلاً بالجهل، والاستسلام لقدر جمد أوضاعه قروناً طويلة.. ويعد انتشار الأمية في الريف عائقاً بارزاً من عوائق التواصل بين الأديب والفلاحين الذين من المفروض أن يوجه إليهم هذا الأدب الذي يتناول المسألة الفلاحية، ويحرض على التوعية. وكثيراً ماكان الأدباء يضيقون ذرعاً.، لأن الغالبية ممن يوجه اليهم نتاجهم الأدبي لا يعرفون القراءة أو الكتابة. أما ابناؤهم فإنهم حين يتعلمون ينسلخون عن طبقتهم، ويسكنون المدن، ويذوبون في طبقة البرجوازية الصغيرة، ويتحولون إلى قيمها.

والأستاذ عبدالوهاب الأسواني، كاتب من مصر، وجد في القرية وحياة الريف عالمه الأثير، وقد خصَّ القرية بأكثر من رواية، فصوَّر حياة السكان في الريف الجنوبي، ريف جنوب مصر والسودان، حيث يعيش الفلاح على تخوم دولتين، بعيداً عن الحضارة الحديثة التي انسربت إلى القرى القريبة من مراكز المدن، فتبدلت طباع أهلها، وعاداتهم وتقاليدهم وقيمهم.

فعالم الكاتب عبدالوهاب الأسواني الريفي، هو عالم بكر مازال يعيش على قيمه الموروثة، وعاداته الأصيلة، وإن كانت آثار التعليم قد بدأت تطبع ملامحه بشياتها دون أن يكون لها تأثير ملحوظ في قلب البنية الاجتماعية الموروثة. وقرية الدراويش التي يصور الكاتب حياة أهلها في روايته «أخبار الدراويش»، تقع في منطقة النجوع الشرقية، وهي ما تزال نموذجاً للقرية التي تحتفظ بقيم الأجداد وعاداتهم وتقاليدهم، يحكمها العمدة «هارون» الذي ورث العمودية من آبائه، وهو رجل محبوب، لكنه عصبي المزاج، نزيه وشجاع ومقدام، غير أنه لا يستطيع أن يتجاوز شيوخ القبائل في بلدته، ومنهم الحاج سلامة زعيم النجع الشرقي ووجهاء آخرون تحدرت إليهم الزعامة التقليدية، ومنهم الشيخ موسى والسيد عوض الله، وبركات الناظر الذي اكتسب وجاهته لكونه متعلماً، ولأنه قادر على إيصال صوته إلى المسؤولين، وكان يكره العمدة، والعمدة يكرهه.

تدور أحداث رواية «أخبار الدراويش» على محورين، فردي واجتماعي. أما المحور الفردي فيتركز على فتاة رائعة الجمال تدعى (نعمة)، أبوها نزح إلى القرية، والتحق بخدمة

الحاج سلامة منذ ثلاثين عاماً، وهو يعمل في حقل سيده بإخلاص. وقد أحب نعمة شاب فقير يدعى «غانم» وانتظر أن يتزوج بها حين يبيع العجل الذي يسمنه، غير أن جمال نعمة كان محركاً لشبان القرية من أبناء الوجهاء، فقد طمعوا بوصالها، وشجعهم على ذلك أن والدها من الأجراء.

ولم يقتصر الأمر على الشبان، فقد امتدت إليها عيون الوجهاء الكبار ومنهم العمدة نفسه والوجيه حمدي الأزرق.. ونعمة وخطيبها يعانيان من ذلك. ويجدان نفسيهما عبر الرواية مهددين بملاحقة الطامعين بجمال الفتاة وكلما أتيح لهما التحرر من مأزق يقعان في مأزق آخر.

والمحور الاجتماعي للرواية، يدور حول صراع العشائر وزعمائها على العمودية، وماجره هذا الصراع من خصومات وتحالفات كانت تنعكس عبر تطورها على حياة نعمة وحبيبها غانم.

ويبدأ الصراع الاجتماعي في مستهل الرواية، حين يقرر العمدة أن تكون المدرسة التي يبنيها للقرية قرب بيته في النجع الغربي، فيحتج سكان النجع الشرقي، لأنهم يجدون في هذا القرار إجحافاً بحق أولادهم الصغار الذين سيسيرون مسافة كيلو مترين أو أكثر ذهاباً وإياباً كل يوم، فيجتمع زعماء النجع عند الشيخ سلامة وهو أكبر الوجهاء وأكثرهم حظوة وتقديراً من الجميع، ويتفقون على إرسال وفد لمفاوضة العمدة، غير أن العمدة يتذرع بأن المدرسة ستبنى على أرض تبرع بها، وهو مستعد أن ينقل مكان المدرسة إن قَبِلَ سكان النجع الأوسط بالتبرع بقطعة أرض مناسبة، وتمت تسوية المسألة لولا أن خصومة قامت بين العمدة وابن زعيم النجع الأوسط، إثر الاجتماعي، فغضب العمدة. ولما طلب منه بركات الناظر أن يكون هادئاً، وألاّ يهبط إلى مستوى العراك مع شاب صغير، غضب العمدة وقرر أن تبنى المدرسة الإعدادية بجوار بيته.

استدعى الحاج سلامة العمدة هارون، وكان صديقه، فرجاه أن يغيّر مكان بناء المدرسة على ألاّ يتدخل (بركات الناظر) الذي يسميه «غراب البين» وشريطة أن يتخلى له الحاج سلامة عن جبريل والد الفتاة (نعمة) ليعمل بأملاكه ويعطيه بدلاً عنه مستخدماً آخر،

وكان العمدة يشتهي (نعمة)، ويُريد أن تكون قربه.. وأذعن الحاج سلامة مخافة أن يتراجع العمدة عن قراره بشأن بناء المدرسة.

حزن خطيب الفتاة (غانم) حين عرف أن حبيبته ستتحول إلى بيت العمدة، فشكا أمره للحاج سلامة دون جدوى، مثلما شكاأمره للوجهاء، ثم أبلغ زوجة العمدة بنوايا زوجها السيئة، وسرت شائعة في البلدة أن العمدة يطمع بنعمة، ووصلت الشائعات إلى مسامع العمدة. فاتهم بركات الناظر بترويجها، وتراجع عن نقل بناء المدرسة، وبالمقابل كانت نعمة تتعرض كل يوم لمضايقات ابناء العمدة الذين يراودونها عن نفسها، فتطردهم ومنهم ابنه الكبير الذي ضبطه والده وهو يضايقها، فصفعه، فلما ترامت الأنباء للحاج سلامة، قرر استعادة جبريل وابنته نعمة، وأرسل يعاتب العمدة على تغيير قراره ببناء المدرسة، غير أن العمدة لم يستجب لعتاب الحاج، وركب رأسه.

ويتصل بركات الناظر بالسلطات، فتقرر الحكومة انتخاب عمدة جديد تهدئة للخواطر، وتستعد القرية للانتخاب، ويكثر الجدل حول من يكون الأصلح لهذا المنصب، ويبرز على الساحة حمدي الأزرق الرجل المثري الذي جمع ثروته بظروف غامضة من الرشوة والتهريب.. وينجح في كسب صداقة الحاج سلامة، ووجهاء النجع الشرقي بكرمه وحفلاته، فيقررون ترشيحه لمنصب العمودية، وينجحون في الإجماع عليه، غير أن هذا الاجماع يصطدم بعقبات منها أن زعيم النجع الأوسط أيّد العمدة السابق، وراح يساوم الطرف الآخر آملاً بمكاسب من الانتخابات، ومنها تحول آل الرمادي إلى تأييد العمدة السابق هارون وهم من النجع الشرقي وتحول بعض عشائر نجع النصارى إلى مساندة العمدة السابق بزعامة جبريل.

وتحتدم المعركة، ويصطدم شبان من النجع الشرقي بآخرين من النجع الغربي بالعصي، ويسعى الحاج سلامة إلى إقناع جبريل بانتخاب حمدي الأزرق.. ثم تتم الانتخابات، وينجح حمدي الأزرق مرشح الحاج سلامة، فتعلو الأغاريد والأفراح، وترقص (نعمة) والفتيات ابتهاجاً بالنصر.

لم يكن حمدي الأزرق إنساناً طيباً، كما يشهد ماضيه، فما أن تسلم العمودية حتى

راح يهدد ويسعى إلى الانتقام من خصومه الذين عارضوه في الانتخابات، بإلزام هؤلاء تقديم محصولاتهم إلى الحكومة، وكانوا يبيعونها في السوق السوداء، ويتدخل الحاج سلامة ويفهمه أن قراره هذا سيضر الجميع، لأن الخصوم سيبلغون الحكومة عن أي محصول يباع عن غير طريقها، وهذا يعني الخسارة للأطراف التي أيدته في الانتخابات، ويرفض العمدة الجديد التراجع عن قراره إلاّ بشروط منها: أن ينال ريع محصول الفلاحين، لأنه خسر كثيراً في الانتخابات، وأن يتنازل له الحاج سلامة عن جبريل والد نعمة ليعمل عنده في أرضه، وهدفه من ذلك التوصل إلى الفتاة.

فكر الحاج سلامة ملياً، وخشي إن رفض مطالب العمدة أن يدمر الفلاحين، فتخلّى له عن جبريل وأمست نعمة تعيش في بيت حمدي الأزرق الذي يطمع بها.

حاول غانم مجدداً أن ينقذ خطيبته، لكن الحاج سلامة أبدى عجزه عن مساعدته، وطلب منه أن يصبر، لأن أي تصرف يؤذي الفلاحين، فذهب غانم إلى بركات الناظر الذي حاول أن يثني العمدة عن قراره، لكنه طرده وهدده، توجه بركات الناظر إلى المسؤولين ببيان يثبت فيه أن انتخاب العمدة كان مزوراً، وقد أثبت ذلك بالأدلة، فقد تبين من الكشوف أن عدداً من سكان القرية الغائبين قد انتخبوا وهم في السجن أو المشافي خارجها، واتخذت السلطة قراراً بإعادة الانتخاب، ففرح سكان النجع، مثلما فرح العمدة السابق. وتجرأ كثير من الشبان والمتعلمين على ترشيح أنفسهم بعد عزل العمدة.

أما نعمة وغانم فأسرعا إلى عقد زواجهما الذي أصبح رمزاً للتحرر، فأقيمت الأفراح، وابتهج سكان القرية بعرسين، عرس نعمة وعرس الحرية.

* * *

أعتمد الكاتب عبدالوهاب الأسواني أسلوب السرد دون أن يتداخل بين الأزمنة، واتخذ السرد نمطاً واحداً، كما عني بالحوادث التي قاد تسلسلها حبكة القصة، مركزاً على تطوير الحدث بأسلوب واقعي بحت يتسم بالبساطة، على أن ما يمتع في الرواية هو صدق

الوقائع وبراعة الكاتب في تصوير لقطات من حياة الريفيين، ومفاهيمهم، وعاداتهم، والولع بالتفصيلات التي تمنح البيئة خصوصيتها ونكهتها المتميزة، غير أن كثرة الوقائع وغلبة السرد الرتيب، جعل الرواية أشبه بتقرير تفصيلي منها إلى القصة.

أما الحوار فهو حيّ نابض بالحياة، لكنه محدود جداً بالنسبة إلى السرد، ولم يحاول الكاتب توجيه الصراع ليدور حول قيم إنسانية، فهو صراع تتحرك فيه الأطراف بوحي من مصالحها الشخصية، وينتقل فيه الناس من طرف إلى آخر في ضوء هذه المصلحة، حتى الشيخ سلامة نفسه الذي يمثل المثل العليا بالنسبة إلى الجميع.

وقد يكون انتصار غانم أخيراً بزواجه من نعمة هو الحدث الذي يوحي بانتصار قيم الخير على الشر الممثل بالوجهاء وأولادهم وممارساتهم القمعية الاستبدادية على الفلاحين، لكنه صراع لم يتعمق كثيراً في الرواية، ولم يهيئ له الكاتب أبعاداً يغدو فيها محركاً للأحداث، لأنه بهت في إطار صراع العشائر والزعماء من أجل مصالحهم.

إن السرد السريع لأحداث القصة، والتركيز على الأحداث دون الشخصيات قد فوت على الكاتب فرصة تجلية القيم العليا التي يُريد غرسها، حتى يتساءل المرء في آخر المطاف من القيم التي انتصرت، مادام الجميع شاركوا في استغلال جبريل ونعمة وغانم الذين يمثلون الطبقة المسحوقة في مجتمع القرية.

على أن الكاتب .عبدالوهاب الأسواني يملك براعة واضحة في القص، والتصوير الدقيق الذي يكشف عن دقة في الملاحظة، وتمثل لعالم الريف، وإن لم يستطع تجلية جوانب التغيير التي حصلت في القرية وأسبابها أهو الوعي الذي تنامى بسبب الانتخابات..؟؟ أم بروز طبقة من المثقفين يمثلهم بركات الناظر الذي استطاع أن يتجاوز عالم القرية المحدود، فكان أقوى من كل وجهائها، لأنه يملك الثقافة ويستفيد منها في مواجهة خصومه..؟؟

ومهما يكن، فإن الكاتب يذكرنا بكتاب الواقعية القديمة من أمثال: بلزاك وغيره الذين صوروا الواقع برؤية بشرية صادقة، يحكمها عقل وذاكرة، وتراب، وموقف، ولكن هذا الموقف لم يتضح في رواية الأسواني إلاّ في خطوطه الغامضة العامة. فكان وعي الشخصيات يتنامى من خلال الحدث، لكنه وعي محدود مرهون بالمصالح الذاتية أكثر مما

تحكمه القيم والمثل العليا.

على أن ما يحمد للأستاذ عبدالوهاب الأسواني إنه جعل شخصيات القصة كلها تُشارك في الحدث، ولا تحبطها النكسات أو خيبات الأمل. فليس بين الشخصيات من يدفعه اليأس إلى الهرب أو الإحباط.

قد نلاحظ في يأس العمدة هارون بعد سقوطه لوناً من التخاذل، لكن أمله يتجدد بفضل بركات الناظر، وأما غانم فلم تدفعه النكسات المتوالية إلى التخلي عن حبه، فظل يصارع القوى التي تواجهه إلى أن انتصر، وبالمقابل ليس بين الشخصيات من يتنامى وعيه بالحوادث، فالوعي في القرية وافد يتمثل بالحوار بين طلاب المدارس من أبناء الوجهاء، ومن خلال جلساتهم المتوالية، لكنه حوار لم يلتحم بجسد الرواية أو بأحداثها، بسبب عزلة الجيل الجديد وسيطرة الجيل القديم، جيل الآباء وقيمهم على القرية، فظلّ دور الجيل الناشئ هامشياً لضعف تأثيرهم ونفوذهم فيها، ولم تتضح مشاركتهم إلاّ في الانتخابات الأخيرة.

أما بركات الناظر فلم يكن يسخّر علمه للقيم، وإن كان يؤكد في حوار مع زوجته وغانم أنه قانع بالقليل ولا يطلب الكثير، غير أن سلوكه يوحي أنه كان من النوع الوصولي، وهو لا يُعارض من أجل إعلاء قيمةما، وإنما ليثبت وجوده في هذا المحيط الذي لا يعترف إلاّ على الزعامات التقليدية، وهي زعامات متفاوتة لعل أبرزها شخصية الحاج سلامة، فهو رجل متزن حكيم جدير بزعامة قومه، وهو يمثل صفاء الجيل القديم، وتضحياته، ونبله، وحرصه على المصلحة العامة، لكنه لا يرقى إلى مستوى الرجل الصلب المناضل، فهو يهادن العمدة الأول ويُساير العمدة الثاني لمصالح أهل حيه المادية.